انسان حقیقت سے ٹکرا کر بیوقوف ہو جاتا ہے

موت ایک اٹل حقیقت ہے

اشیر سے دنیا قائم رہے گی

اُردو

زبان اور ادب

از
ڈاکٹر مسعود حسین

ایجوکیشنل بک ہاؤس
علی گڑھ نمبر ۲

زبان
زبان
اور ادب
زبان
زبان اور ادب
Acc. No = 34075
زبان اور ادب
Acc. No = 34075

اُردو
زبان اور ادب

اُردو

زبان اور ادب

(ترمیم شدہ)

ڈاکٹر مسعود حسین

ایم۔اے۔پی۔ایچ۔ڈی (علیگ)، ڈی۔لٹ (پیرس)

ریڈر شعبۂ اُردو۔ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ

ایجوکیشنل بک ہاؤس

حامد علی بلڈنگ۔ سول لائن۔ یونیورسٹی ایریا علی گڑھ۔۲

۱۹۵۹ء

قیمت

دو روپیہ پندرہ آنے

یا

دو روپیہ ۹۴ نئے پیسے

پبلشر

ایجوکیشنل بک ہاؤس

علی گڑھ ۲

مطبوعہ
مطبع انوار احمدی الٰہ آباد

فہرست مضامین

نمبر شمار	مضامین	

تخلیقِ شعر

یونانی نقادوں سے لے کر اب تک عینیت پرستوں کے یہاں شعری عمل کسی نہ کسی قسم کے الہامی تصور سے وابستہ رہا ہے۔ سائنسی نقطۂ نظر کی ترقی کے باوجود جمالیات پر اس تصور کا اثر آج تک نمایاں ہے۔ یہاں جمالیات کے سائنسی نقطۂ نظر کی تردید یا عینی جمالیات کی تائید مقصود نہیں لیکن اس قدر ضرور ہے کہ اوّل الذکر نقطہ نظر کی عام صداقت کے باوجود اس کا عجز مسلم ہے۔ اس عجز سے ہمیں بالخصوص وجدان شعر کی تحلیل کے وقت دوچار ہونا پڑتا ہے۔ بہر حال یہ امر یقینی ہے کہ تخلیقی عمل کے ابتدائی مدارج کے بارے میں نقاد کی زبان آج بھی گنگ ہے اور اس سلسلے میں اسے بہت کچھ شاعر کے ارشادات اور فرمودات کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ مشرقی شعریات میں دجن، (عرب) اور دیوی دیوتاؤں (ہندوستان) کے

تصورات نے تخلیق شعر کے مسئلے کو آسان بنا دیا تھا۔ یونانیوں کا "مقدس دیوانگی" کا تصور قدرے فلسفیانہ تھا جسے افلاطونی فلسفہ کا ایک انداز بیان کہا جا سکتا ہے۔ آج نفسیات میں لاشعور کے تصور سے شعری وجدان کی نئی تفسیریں ہو رہی ہیں۔ سائنسی اور نفسیاتی مطالعہ شعر اپنی محدودیت کے باوجود تنقید ادب کا ایک اہم رجحان ہے۔ اس کے تجزیاتی مطالعہ سے تخلیق اور تحریک شعر کے ابتدائی مدارج پر کافی روشنی پڑتی ہے۔

شعر کیسے بنتا یا اترتا ہے؟ خارجی ماحول اس وقت پیش نظر نہیں۔ اُس کے اثرات مسلم، لیکن تخلیقی عمل کے سرے وہاں سے لینا ہے۔ جہاں سے شاعر ذہنی تیاری میں مبتلا نظر آتا ہے ــــ کوئی ایک خیال، ذرا سی واردات، کوئی ایک لفظ اور ذہنی تیاری کا عمل شروع ہو گیا۔ نفسیاتی اصلاح میں یہ کہیئے کہ جذبات کے سوتوں میں جاگ سی پڑ گئی۔ عینی انداز میں یوں کہیئے کہ روح میں ارتعاش پیدا ہو گیا۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز کا استعارہ مستعار لیجئے تو یہ سمجھیئے کہ نازک ترین دماغی اعصاب میں اہتزاز پیدا ہو گیا۔ جب یہ جاگ، یہ ارتعاش یا اہتزاز کسی لفظ کے ذریعے پیدا ہوتا ہے تو تنقیدی تجزیہ کافی دور تک دستگیری کرتا ہے۔ لیکن جب یہ کیفیت جامۂ حرف میں نہیں بلکہ مجرد تصورات کی شکل میں جذبات زدہ تخیل سے زینہ بہ زینہ قدم نیچے اتارتی ہے تو تشبیہات و استعارات کی ایک مبہم سی کائنات پھیلی ہوئی معلوم ہوتی ہے، جیسے الفاظ کی چہار دیواری رفتہ رفتہ سمٹتی چلی جاتی ہے۔ یہ چہار دیواری بار بار بنتی اور بگڑتی ہے۔ خیال سے خیال اس طرح پھوٹتا ہے

جیسے شگوفے سے شگوفہ۔ تیز سے تیز ادراک بھی ان لمحات کا تجزیہ کرنے سے معذور ہے۔ ایک گوئٹے کو معلوم ہوتا ہے کہ جام انسانی میں شراب روحانی انڈیلی جارہی ہے۔ ایک نیٹشے کو ہم کسی آسمانی طاقت کا آلہ کار نظر آتے ہیں۔ میرؔ کو "وہ اور غالبؔ کو "ایک شخص" پس پردہ نظر آتا ہے غرض کہ شعور اور لاشعور کا کوئی امتیاز اس وقت ممکن نہیں۔ فن کارانہ عمل جذبہ وتخیل کی غیر معینہ کیفیات سے شروع ہوتا ہے۔ رفتہ رفتہ مبہم واضح ہوتا ہے اور بے نام، نام پاتا ہے۔ مختصر یہ کہ زبان اور ہیئت کے سانچے ابھرنے لگتے ہیں۔

شعری تخلیق کے ابتدائی مدارج تمام تر وجدانی معلوم ہوتے ہیں، خاص طور پر اس لئے کہ سائنسی نقطہ نظر تا حال ان کے تجزیے سے معذور ہے۔ یہ وجدان، شاعری کے اقسام کے مطابق واضح یا مبہم ہوتا ہے۔ مثلاً

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

میں غالبؔ کا وجدانِ شعری۔

کسی نے یہ بقراط سے جا کے پوچھا
مرض تیرے نزدیک مہلک ہیں کیا کیا

میں حالیؔ کے وجدانِ شعری سے مختلف ہے۔ یہ غزل اور مسدّس کا فرق ہے، غنائی اور بیانیہ شاعری کا اختلاف ہے۔ اسی طرح مختلف شعرا کی ذہنی افتاد بھی مختلف ہوتی ہے۔ بعض شاعروں پر ابتدائی مدارج

میں ایک خواب آور کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ جب کہ دوسرے شدید توجہ کے عمل میں گرفتار نظر آتے ہیں۔ فکری شاعری عام طور پر شدید توجہ کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اس کے برعکس غنائی اور جذباتی شاعری کا تعلق ذہن کی خواب آور کیفیتوں سے ہوتا ہے۔

شعری وجدان کی ایک بڑی خصوصیت اس کی سبک روی ہے۔ تخلیقی عمل کی صحیح ترجمانی لفظ "جست" سے کی جا سکتی ہے۔ اس میں بجلی کی سی سرعت ہوتی ہے، جس کا تنقیدی شعور تجزیہ کرنے سے معذور ہے۔ تخیل اور جذبہ کے آئینہ در آئینہ عمل میں فکر ایک تھرتھراتی ہوئی لو ہوتی ہے۔ اس کا تعین صرف اس کے عکس سے کیا جا سکتا ہے۔ شاعرانہ وجدان کا پورا عمل "جھلملاہٹ" سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ جس کا عام رجحان قرار اور ٹھہراؤ کی طرف ہوتا ہے، کیونکہ اس وجدانی کیفیت میں بھی قوت ارادی کا دخل فصل ہوتا ہے۔ سیلاب وجدان میں بہر حال شاعر کے یہاں اس کو وہاں، کہنے کی آمادگی ضرور ہونی چاہئے۔ بغیر طلب کئے تو جن اور پری بھی نہیں آتے۔ یہ آمادگی دراصل شاعرانہ شخصیت کا عزم شعرگوئی ہے جو وجدان کی آمد کو تیز تر کر دیتا ہے۔ یہ عزم بھی ہے اور شعری وجدان کے سامنے مجبوری بھی۔ شاعر اس لئے کہتا ہے کہ 'وہ' کہلواتے ہیں۔ شاعرانہ آمادگی کے سلسلے میں ہمیں ان ادھورے نقوش فن کو بھی سامنے رکھنا چاہئے جو کم آمادگی کی وجہ سے مکمل نہیں ہو سکے۔ ان میں وجدان کی ایک ایسی لہر ملتی ہے جو ابھر کر بیٹھ گئی ہو۔ وہ سر سے نہیں گزرنے پائی: کبھی

اس لئے کہ ہئیت کے سنگین ساحلوں نے اس کی کمر توڑ دی یا قافیے کے تنگنائے میں اس کا دم گھٹ گیا: اکثر اس لئے کہ ذہن شاعر اس کا بار اٹھانے کے لئے آمادہ نہ تھا۔ اردو شعرا کو غزلیں لکھتے وقت اکثر پہلی شکل پیش آتی ہے، دوسری صورت ان اصناف سخن میں پیش آتی ہے جن میں کسی قسم کا معنوی ارتقا پایا جاتا ہے۔

شاعر کا بار بار نامکمل نقوش کی طرف لوٹنا اس بات کی دلیل ہے کہ وہ قوت ارادی سے شعری وجدان کی کیفیات پھر پیدا کر سکتا ہے گو، ارادہ سے پیدا کردہ اس ثانوی وجدان میں تنقیدی شعور کی بیداری کی وجہ سے وہ ہمہ گیری نہیں ہوتی جو پہلے وجدان میں ہوتی ہے - یہ جزوی ہوتا ہے، محتاط ہوتا ہے اور اس میں وہ وفور، وہ مستانہ روی اور وہ محشر خرامی نہیں ہوتی جو جذبہ، تخیل اور فکر تینوں کے قلابے ملادے۔

تحریک شعری ایک نہایت شدید قسم کا ذاتی تجربہ ہے رشاعرانہ کیفیت کیونکر پیدا ہوتی ہے؟ اس کے خارجی اور داخلی اسباب کیا ہوتے ہیں؟ شاعر لکھنا چاہتا ہے یا لکھنے پر مجبور ہے؟ ان سوالات کا جواب دیتے وقت ہمیں دو قسم کے محرکات شعری پر نظر رکھنی پڑے گی۔

(۱) خارجی محرکات (۲) داخلی محرکات

خارجی محرکات کے تحت، شراب، تمباکو، افیون اور دیگر منشیات آجاتی ہیں، جن کا عادی شاعروں کا طائفہ ازل سے رہا ہے۔ ان کے علاوہ ذاتی عادات بھی مثلاً ٹہل کر شعر کہنا، سفر میں کہنا، درجۂ حرارت کے زیر اثر

کہنا، بہار یا برسات کے موسم میں کہنا، چاندنی راتوں یا رات کی تنہائی میں کہنا وغیرہ وغیرہ۔ ان محرکات کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ان میں سے بیشتر کا تعلق ذاتی عادات سے ہے۔ یہ سب کسی نہ کسی قسم کے ہیجان یا تسکین کی شکل میں شاعر کی عام اعصابی اور جسمانی کیفیات کو شعر گوئی کے لئے سازگار بناتے ہیں بہت ممکن ہے کہ تمبا کو بعض کے لئے محرک ثابت اور دوسروں کے لئے مسکّن۔ اسی طرح بعضوں کے لئے شعر کہتے وقت گنگنانا لازمی ہے۔ دوسروں کے یہاں اس سے "اسقاط شعر" کا اندیشہ رہتا ہے۔ اور وہ اس "شعری بھنبھناہٹ" کو قطعی گوارا نہیں کر سکتے لہذا اس قسم کی ذاتی عادات سے عمومی نتائج کا استنباط یقیناً مہمل ہوگا۔ صرف اس قدر کہا جا سکتا ہے کہ وہ تمام خارجی محرکات شعری جن سے شاعر کو دماغی اور اعصابی فرحت اور شگفتگی محسوس ہو اس کو شعر گوئی میں مدد دیتے ہیں۔ اسی طرح وہ تمام حرکات و سکنات جن سے وزن کا احساس پیدا ہو طبیعت کی روانی کے لئے ممد ہوتے ہیں۔

داخلی محرکات شعری ان سے بالکل مختلف ہوتے ہیں۔ اس کا تعلق شاعر کی جبلّی اور جذباتی زندگی اور ذہنی صلاحیتوں سے ہوتا ہے۔ جب خارجی محرکات کے زیر اثر شاعر کی جذباتی زندگی میں ہیجان پیدا ہو جاتا ہے تو وہ کیفیت مزاج قائم ہو جاتی ہے، جس سے تخلیق کے شگوفے پھوٹتے ہیں۔ مجرد تصورات خون کے اندر اس طرح حلول کر جاتے ہیں کہ شاعر جو کچھ سوچتا ہے وہ محسوس کرتا ہے۔ یہ کیفیتِ شعر، تخیل اور علامتوں کے ٹڈی

دَل کے لئے فضا تیار کرتی ہے۔ اسی میں تخیل پرواز کرتا ہے۔ علامتیں پلتی ہیں اور الفاظ اپنے اچھوتے معنوں کو اجاگر کرتے ہیں۔ میر کی تمام تر اچھی شاعری کیفیت کی شاعری ہے۔ اس کی شاعری کا عام مزاج اسی سے بنتا ہے۔ بحروں کی آہستہ روی۔ غزل کا مدھم لہجہ اور جذبہ کی درماندگی اس بات کا ثبوت ہیں کہ میر کی شاعری جذباتی ہے۔ لیکن تخلیقی عمل ہمیشہ ایک طرح واقع نہیں ہوتا۔ بعض اوقات تخیل، جذبے اور کیفیت دونوں پر حاوی ہوتا ہے۔ غالب کا یہ شعر اس کی اچھی مثال ہے۔ ؎

نقشِ نازِ بت طناز بہ آغوش رقیب
پائے طاؤس پئے خامۂ مانی مانگے

تخیل کی شاعری چونکا دینے والی ہوتی ہے یہ تشبیہہ اور استعارات سے مملو ہوتی ہے۔ فعل کے بجائے صفات کا استعمال کثرت سے ملتا ہے، جس سے اکثر شعر، چیستاں میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

شاعر کے تخلیقی عمل کا قیاس بہت کچھ جسمانی تخلیقی عمل پر کیا جا سکتا ہے ایک مسلسل درد و کرب، سختی، انہماک اور لذتِ تخلیق کی کسک پائی جاتی ہے وہی بے چینی، وہی انتظار اور آخر میں وہی آسودگی ملتی ہے جس کی شہادت صرف ایک ماں دے سکتی ہے۔ تخلیق کا درد رفتہ رفتہ کم ہوتا ہے تو فن کار اپنے شہ کار پر ناقدانہ نظر ڈالتا ہے، اس کی نوک پلک درست کرتا ہے۔ لیکن تخلیقی نشہ کا خمار تکمیل کے بعد تک رہتا ہے۔ اسقاط جسمانی کی طرح اسقاط ذہنی بھی درپیش آتے ہیں۔ یہ احساس شاعر کو اس وقت

ہوتا ہے جب نقش کسی وجہ سے نامکمل رہ جائے نقش کے نامکمل رہنے کی تین وجہیں ہوتی ہیں۔ وجدان کی لہر کا کمزور ہونا، شاعر کے یہاں اس کی پذیرائی کے لئے آمادگی کا ناکافی ہونا، یا ہیئت کی دقتیں۔ قوی ذہن عام طور سے ہیئت کی دقتوں کے خلاف سخت جدوجہد کرتے ہیں۔ شاعر اور ہیئت کے درمیان مہابھارت کا سا گھمسان رن پڑتا ہے۔ بعض اوقات جہاد فارم سے آگے بڑھ کر خود زبان کے خلاف ہو جاتا ہے۔ عام بول چال کے الفاظ سے نکل کر یہ لغت گردانی اور اس سے بھی بڑھ کر نئے مفہوم کے تعین کا مسئلہ بن جاتا ہے۔ شاعر کے اس جہاد کی زد پر صوتیات، قواعد اور معینات کے نازک ترین پہلو ہوتے ہیں۔ ان سے بخوبی عہدہ برآ ہونے پر ہی شاعر کہہ سکتا ہے۔ ع

مستند ہے میرا فرمایا ہوا

لیکن اکثر اوقات باوجود جدوجہد کے وجدان شعری کی کمزوری یا ذہن شاعر کی غیر آمادگی اور نارسائی کی وجہ سے نقش نامکمل رہ جاتا ہے۔ اس کا تجزیہ مشکل ہے اور یہاں پر ہمیں خود شعرا کی شہادت درکار ہو گی۔ لیکن ہر صورت میں یہ اسقاط ذہنی، شاعر کے لئے تکلیف دہ ضرور ہوتا ہے اور کچھ عرصہ کے لئے وہ تخلیقی عمل سے اُکتا جاتا ہے۔ ہر شاعر کے یہاں تخلیقی عمل کے لئے قوت برداشت یکساں نہیں ہوتی۔ بعض مسلسل کام کر سکتے ہیں۔ بعض تھوڑے عرصہ کے بعد تازہ دم ہو کر اپنے شہ کار کی طرف لوٹتے ہیں اور جب تک اسے مکمل نہ

کر ہیں نچلے نہیں بیٹھتے۔ اس لحاظ سے شاعرانہ ذہن، توجہ کے عام نفسیاتی اصولوں کے مطابق کام کرتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ فن کار کی توجہ شدید ترین ہوتی ہے اور اس میں جنسی عمل کا سا ارتکاز اور ڈھٹائی پائے جاتے ہیں۔

تخلیقی تحریک کے لئے مادی بنیاد کا ہونا ضروری ہے۔ یہ مادی بنیاد اس خام مواد پر مشتمل ہوتی ہے۔ جس نے کسی خاص خیال، واردات یا واقعہ کی شکل میں شاعر کی توجہ کو اپنی طرف مرکوز کر لیا ہو۔ وجدان شعری کے ابتدائی مدارج میں یہی خام مواد تخلیقی تحریک کی چنگاری کو بھڑکاتا ہے۔ سخن فہم جس کیفیت کو نظم یا غزل پڑھتے وقت محسوس کرتا ہے شاعرانہ ذہن اسے شدید تر انداز میں تخلیقی عمل سے پہلے محسوس کرتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں تخلیقی عمل الفاظ اور ہیئت کے شعور سے پہلے شروع ہو جاتا ہے۔ اس لمحے سے شروع ہو جاتا ہے جب شاعر نے ہیئت سے ماورا شاعرانہ حقیقت کو اپنے تخیل کے ذریعہ متصور یا محسوس کر لیا ہو۔ کسی اچھے شعر کو پڑھنے کے بعد الفاظ تحلیل ہو جاتے ہیں۔ اور اس کی باقیات میں صرف وہ کیفیت اور جمالیاتی تاثر رہ جاتا ہے جسے شاعر نے تخققی تحریک کی ابتدا میں محسوس کیا تھا۔ اس طرح مہذب سخن فہم پر دوبارہ تخلیق کی ذمہ داری عائد ہوتی ہے۔

شعر کا تخلیقی عمل عام انسانی عمل سے علٰحدہ حیثیت نہیں رکھتا۔ زبان کی ایک عضویاتی اور صوتی بنیاد ضرور ہوتی ہے۔ لیکن اس میں معیناتی

تبدیلیاں ذہن انسانی کے اس دباؤ کے تحت ہوتی ہیں جو ہر لحظہ اظہار کے لئے الفاظ کے مفہوم میں توسیع پیدا کرنا چاہتا ہے۔ تخلیقی عمل کی ابتدا فن اور لفظ دونوں سے پہلے ہوتی ہے۔ لیکن اس کی تکمیل کے لئے یہ دونوں ضروری ہیں۔ خالص شعر وہ جمالیاتی تاثر اور احساس ہے جو شاعر کے ذہن میں ایک کیفیت کی شکل میں پیدا ہوتا ہے اور جو حافظہ اور تخیل کے سرچشموں سے فیضیاب ہوتا ہوا، جامۂ حرف اور ہئیت اختیار کرتا ہے۔ اس لئے مہذب سخن فہم وہ ہے جس کی نظر جامہ حرف و ہئیت اتار کر اس جذبہ اور خیال کو برہنہ دیکھ لے جو شاعر کے ذہن میں تخلیقی تحریک کے وقت موجود تھا۔ یہ تخلیقی تحریک یا وجدان شعری بذاتِ خود مکمل اور منفرد ہوتا ہے اور اس میں جذباتی اور تخیل وحدت ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر غالب کے قطعے

"اے تازہ واردان بساطِ ہوائے دل"

پر غور کیجئے، اور دیکھئے کہ "کفِ گل فروش"، "جنت نگاہ"، "فردوس گوش" اور "شمع خموش" کے استعاروں کے پس پردہ کون سی کیفیت مزاج ہے۔ تخلیقی تحریک کی ابتدا میں غالبؔ نے گونگے کے خواب کی طرح کیا دیکھا تھا، کیا محسوس کیا تھا۔ نشاط اور عبرت کے یہ حسین مرقع شاعر کے کس جذبے اور اس کی کس بصیرت کی ترجمانی کر رہے ہیں۔ وہ بصیرت اور نظر جو الفاظ اور ہیئت سے پہلے پیدا ہوئی تھی جو خاص تخیلی تھی اور جس سے اس قطعہ کا آغاز ہوا تھا۔ یہ تخیلی تجربہ کسی منطق یا استدلال

سے پیدا نہیں ہوتا۔ یہ بذات خود دلچسپ اور ابھارنے والا ہوتا ہے۔ یہاں علمی یا اخلاقی اقدار کا کوئی دخل نہیں ہوتا اور نہ شاعرانہ وجدان اپنی توانائی ان سے حاصل کرتا ہے۔ اس کا جوش بذات خود شاعرانہ ذہن کے لئے ایک قدر کا حکم رکھتا ہے۔

کبھی کبھی یہ خیال گذرتا ہے کہ فلسفیانہ شاعری میں شاعرانہ عمل اس قدر سادہ نہیں ہوتا۔ اقبال نے "مسجد قرطبہ" میں زمان اور خودی کے روابط کا ذکر کرتے ہوئے بتایا ہے کہ زمان ایک زبردست سیل ہے لیکن خودی (عشق) اس سے بھی زیادہ بڑی قوت ہے جو اس کو روک اور موڑ سکتی ہے۔ "مسجد قرطبہ" اس بات کی بین دلیل ہے کہ صاحب خودی کا نقش ہے اور دوامی ہے۔ یہ فلسفہ کے پر پیچ خیالات ہیں۔ یہ برگساں کے فلسفہ زبان پر مستزاد ہے۔ اور اقبال نے اسلامی نقطۂ نظر سے زمان کا حل پیش کیا ہے۔ لیکن یہ مجرد تصورات شاعرانہ وجدان کی اس سادگی سے ابھرے ہیں کہ اقبال نے مسجد قرطبہ کے صحن میں کھڑے ہو کر مسلمانوں کی ابدی عظمت کو بھرپور انداز میں محسوس کیا، اس کا جذباتی اور تخیلی احاطہ کیا اور اپنے اس جذبہ کی نجات کے لئے "مسجد قرطبہ" کی منطق نکالی۔ یہ راستہ نہایت پر پیچ ہے۔ یہ فلسفہ و تاریخ کے پیچ و خم سے گذرتا ہوا ایک ادبی شاہکار کو جنم دیتا ہے۔ نقش خودی زمانہ کی رو اور تاریخی عمل دونوں کا مقابلہ کر سکتا ہے۔ اس لئے کہ شاعر نے اسے وجدانی طور پر محسوس کیا ہے۔ وہ اپنے بطون میں اس مقابلہ کے لئے

توانائی پاتا ہے۔
تخلیقی تحریک کے وقت شاعر مبتلائے واردات ہوتا ہے۔ قصہ ہو یا فلسفہ، غم جاناں ہو یا غم روزگار۔ ایک لمحہ میں شاعر کے ذہن پر مستولی ہو جاتے ہیں۔ وہ اس تجربے میں لذت پاتا ہے اور اس کے تصور سے اس کا ذہن انگاروں کی طرح دہک اٹھتا ہے۔ مکمل اظہار کے لئے ایک تشنگی سی محسوس ہوتی ہے اور تسکین صرف اس وقت ملتی ہے جب واردات ہیئت اور الفاظ کا جامہ اختیار کرے۔ لیکن قبل اس کے کہ وہ اظہار کی طرف مائل ہو شاعر کے تخلیقی عزم کی نسبت سے اس کے ذہن کی تہ سے وہ تمام گوہر اچھل آتے ہیں جن کی اس تجربہ کو اپنی تزئین کے لئے ضرورت ہوتی ہے۔ کامیاب اور ناکام تخلیق کی بھی پہچان یہی ہے کہ کامیاب تخلیق میں اضافی چیزیں اصل نہیں بن پاتیں۔ اصطلاحی زبان میں اسی کو ہم "شاعرانہ وجدان" کی وحدت کہہ سکتے ہیں۔ اس وحدت میں ذہن کی متنوع، توانائیاں ایک برقی رو میں مل جاتی ہیں۔ جذبات کی یہ برقی رو شاعر اور غیر شاعر ہر ایک کے ذہن سے گذرتی ہے۔ فرق صرف اس قدر ہوتا ہے کہ سخنور اس توانائی کی معنی، اور حرف سے آرائش کر سکتا ہے جب کہ سخن فہم اس پر قدرت نہیں رکھتا۔ تخلیق کے ابتدائی مدارج میں شاعر کی توجہ نہ صرف کسی خیال پر شدت کے ساتھ مرکوز ہوتی ہے بلکہ اس تجربہ میں نشاطی کیفیت بھی ہوتی ہے جو خیال کو آئینہ در آئینہ اور جذبات کو پہلودار بناتی ہے۔ روابط کا ایک ٹڈی دَل نکل آتا ہے، تخیّل خرام یار

کی طرح گل کترتا چلتا ہے اور قلب کی ضربیں وزن کے احساس میں ڈھلنے لگتی ہیں۔ ان ابتدائی مدارج تخلیق کو ہم " الفاظ سے پرے" کا عمل کہہ سکتے ہیں۔ یہ ابتدائی عمل "یک نظر بیش نہیں" کا بھی مصداق ہو سکتا ہے اور اس کا ارتقا شاعر کی قوت ارادی کے ساتھ رفتہ رفتہ بھی ہو سکتا ہے۔ طویل اصناف سخن مثلاً مثنوی، قصیدے اور منظوم ڈراموں میں شاعرانہ وجدان قوت ارادی کی مدد سے ایک منظم شکل میں رفتہ رفتہ متشکل ہوتا ہے۔ غزل گیت یا مختصر نظم میں اس کا ظہور صرف ایک "جست" سے عبارت ہے۔

لیکن شاعرانہ وجدان یا ہیجان تخلیق شعر کے لئے کافی نہیں۔ اس لئے شاعر کے لئے اثر پذیری کے ساتھ ساتھ قوت اظہار کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ تخلیق کے ابتدائی مداج میں شاعر کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنے لطون میں تجربہ کو واضح، منقح اور موثر انداز میں محسوس کرے اور اسے شاعرانہ توانائی میں منقلب کر کے جامۂ حرف کے گوں کا بنائے۔ ابلاغ کے مسائل کا تعلق براہ راست شعری وجدان سے ہے اور شاعروں کی اس شہادت کے باوجود

حقیقت یہ ہے جامۂ حرف تنگ
حقیقت ہے آئینہ گفتار رنگ

اظہار لطون شاعر میں مکمل نہیں کہا جا سکتا۔ شعرا کو یہ احساس دراصل اس بے بضاعتی کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے کہ ذہن انسانی کی مکمل ترجمانی حرف وصوت میں ناممکن ہے۔ زبان بذات خود انسانی ہاتھوں میں ایک نامکمل

ذریعہ ہے۔ پھر تا حال کسی زبان کا ارتقا اس منزل تک نہیں ہوا ہے، جہاں مبہم اور گنجلک، واضح اور روشن بن جائے اور فکر انسانی کا ایک ایسا "ڈھیلا چست" جامہ بن سکے کہ وہ بغیر کسی قسم کی رکاوٹ کے اس میں کروٹیں لے سکے۔ تنگنائے زبان کی دقتوں کے علاوہ اسالیب اور روایات شعری بھی اظہار کو مخصوص سانچوں میں ڈھلنے پر مجبور کرتے ہیں۔ شاعرانہ وجدان جب پیرایہ زبان اختیار کرتا ہے تو اس کا ظہور مفرد الفاظ کی شکل میں نہیں بلکہ نحوی ترکیب کی صورت میں ہوتا ہے۔ اس لئے کہ زبان کی اساس جملے اور فقرے ہیں نہ کہ الفاظ۔ مفرد لفظ صرف جملہ کی توسیع کرتا ہے اور پورے جملہ میں اس کا مفہوم دوسرے الفاظ سے ملکر بنتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں شاعر کا لسانیاتی عمل ترکیب نحوی کی سطح پر ہوتا ہے نہ کہ الفاظ کی سطح پر۔ جملہ کی سطح پر ہونے کی وجہ سے ہیئت اور وزن کی تمام شکلیں ابھرتی ہیں۔ الفاظ کی اس "سماجی زندگی" ہی میں زبان اگر مکمل اظہار نہیں تو مکمل اظہار کے بعض مدارج تک پہنچ جاتی ہیں اور شاعرانہ وجدان کی توسیع، توسیع زبان کے ساتھ مسلسل ہوتی رہتی ہے۔

تخلیقی عمل کے سلسلے میں اگر آمد اور آورد کی اصطلاحات پر بھی غور کر لیا جائے تو بے محل نہ ہوگا۔ حالی نے دونوں کا فرق بتاتے ہوئے بجا طور پر آورد پر زور دیا ہے اور بتایا ہے کہ "مستثنیٰ" حالتوں کے سوا ہمیشہ وہی شعر زیادہ مقبول، زیادہ لطیف، زیادہ بامزہ، زیادہ سنجیدہ، اور زیادہ ہوتا ہے۔ جو کمال غور و فکر کے بعد مرتب کیا گیا ہو۔" ہم آورد کا لفظ مناسب

نہ سمجھتے ہوئے اس بحث کو تنقید کی نئی نفسیاتی سطح پر لانے کے لئے شاعر
کی قوت ارادی کی اصطلاح استعمال کریں گے۔

تخلیق کے ابتدائی مدارج میں بھی عزم شعری کی کارفرمائی ملتی ہے۔
کیونکہ ہیئت اور مواد کے تمام تر امکانات کا حامل شاعر کا ذہن ہوتا ہے۔
اس لئے آمد شعر کے وقت ارادی بیداری کا ہونا ضروری ہے۔ اگر تخلیق
کی خواہش کمزور ہے تو شاعر وجدان یا آمد کی شدت کے باوجود کسی اعلیٰ
نقش کی ذمہ داری نہیں لے سکتا۔ دوسرے الفاظ میں آمد کے مقابلہ میں
شاعر کی قوت ارادی کا ردعمل ضروری ہے۔ اس سے وہ فنی بصیرت پیدا
ہوتی ہے جو مواد اور تخلیقی امکانات کا جائزہ لیتی ہے۔ شاعرانہ تجربہ تخلیقی
گرفت میں اسی وقت آتا ہے جب تخلیقی عزم بھی ہو۔ اکثر اوقات دیکھا گیا
ہے کہ حساس طبیعت تخلیقی عمل کی سرحدوں تک پہنچ کر رک جاتی ہے یہ سخن فہم
ہی پر صادق نہیں آتا بلکہ شاعروں کے بارے میں بھی صحیح ہے جن کا شاعرانہ
وجدان کبھی کبھی انگاروں کی مانند دہک کر بجھ جاتا ہے۔ آمد کے وقت
شاعر کے ذہن کو متحرک ہونا چاہئے اور محرک کی نسبت سے توجہ کے
ارتکاز میں شدت ہونی چاہئے۔

طرحی مشاعروں اور فی البدیہہ شعر گوئی کے ملکہ سے بھی، عزم شعری
کے امکانات کا علم ہوتا ہے۔ غالب اور اقبال دونوں نے کامیاب طرحی اور
فی البدیہہ غزلیں کہی ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ طرحی غزل ہمیشہ پھسپھسی ہو،
گو اکثر ایسا ہی ہوتا ہے۔ اسی طرح فی البدیہہ شعر گوئی کے نتائج بھی اکثر بلند پایہ

ہو سکتے ہیں۔ گو بیرونی دباؤ کی وجہ سے شاعرانہ کیفیت ہمیشہ کے ساتھ طاری نہیں ہوتی اور طبیعت ہزلیات کی طرف مائل ہو جاتی ہے۔

کامیاب اور با قدرت شاعر کے یہاں بیشتر اوقات آمد اور آورد (ارادی عمل) کا فرق ہی ختم ہو جاتا ہے۔ ترکیبی ذہن لفظ اور معنی ہیئت اور خیال دونوں کا ایک لمحے میں اس مستعدی سے احاطہ کرتا ہے کہ اس کے لئے تخلیقی عمل اور ارادی عمل کے درمیان خط فاصل کھینچنا دشوار ہے۔ ارادی عمل کی کارگذاری اصناف سخن کے اعتبار سے بھی کم و بیش ہوتی ہے۔ مثلاً یہ قصیدہ، مثنوی اور دیگر اقسام کی بیانیہ شاعری میں اپنی انتہا کو پہنچ جاتا ہے۔ اس وقت یہ عمل تجزیہ کی گرفت میں اچھی طرح لایا جا سکتا ہے۔ اس کے برعکس غنائی شاعری میں اس کی گرفت مشکل ہے۔ یہاں ہر فقرہ "گنجینہ معنی کا طلسم" ہوتا ہے۔ مواد کم تر، اس لئے انتخابی عمل مشکل تر ہوتا ہے۔

شعر کے تخلیقی اور ارادی عمل کی مزید وضاحت نفسیاتی اصطلاحات میں اس طرح کی جا سکتی ہے کہ ذہن انسانی کا تخیئلی اور تلازمی عمل درحقیقت اس کا اصل عمل ہے۔ ارادی خیال اسی کے مخصوص اور مابعد ارتقا کا دوسرا نام ہے جس کی عنان ہمیشہ تلازمی عمل کے ہاتھوں میں رہتی ہے۔ ارادی خیال عملی ہوتا ہے۔ اس لئے محدود ہوتا ہے اور یہ ذہن کے کل اعمال پر حاوی نہیں ہو سکتا ہے۔ ارادہ کے برعکس تخیل زیادہ وسیع، مستقل اور بنیادی حقیقت ہے۔ شاعرانہ وجدان کے ابتدائی مدارج میں ارادی عمل کا اظہار رد و قبول کی شکل میں ہوتا ہے۔ اس

ردو قبول کے ساتھ ساتھ ترتیب اور تنظیم شروع ہو جاتی ہے۔ قوت ارادی، تخیلی یا تلازمی خیال کی رہبر ہوتی ہے اور اس کی شدت اور وفور کی قطع برید کر کے اس کو لفظ اور ہیئت کے سانچوں میں ڈھالیتی ہے۔

یہاں یہ بات واضح کر دینا ضروری ہے کہ شاعر کی قوت ارادی کا عمل عام معاملاتی زندگی سے قدرے مختلف ہوتا ہے۔ عمل سے خواب تک ایک نہایت لمبی اور ٹیڑھی لکیر بنتی ہے اور اس کی ہر منزل پر قوت ارادی مخصوص انداز میں کار فرما ہوتی ہے۔ یہ عضلات جسمانی کی نمایاں حرکات سے لیکر ذہن انسانی کے لطیف ترین اعمال تک جاری وساری ہے لیکن دماغ کی لطیف ترین ابتزازی کیفیات (جسے ہم وجدان شعری کہہ سکتے ہیں) کے وقت اس کی نوعیت بدل جاتی ہے، اس درجہ کہ اس پر قوت ارادی کا اطلاق بمشکل کیا جا سکتا ہے۔ اس کے آورد تصور کئے جانے کی یہی وجہ ہے۔ چنانچہ وجدان شعر بذات خود "خوب و زشت" سے معرا ہوتا ہے۔ قدر کا سوال اسی وقت پیدا ہوتا ہے جب ہم اس میں ارادی عمل کے عناصر کو ڈھونڈھ نکالیں۔

شاعر کے ارادی عمل کی بڑی پہچان یہ ہے کہ وہ معروضی ہوتا ہے۔ اس کا خارجی مظاہر سے گہرا تعلق ہوتا ہے، یعنی یہ زبان اور ہیئت کے تقاضوں پر مبنی ہوتا ہے۔ صوفی اور خواب دیکھنے والوں کی طرح شاعر کی زبان گنگ نہیں ہوتی۔ شاعرانہ وجدان خواب کی طرح بے زبان تصویروں اور علائم کی شکل میں نمودار ہوتا ہے۔ اور ارادۂ عمل کے ذریعہ یہ اس خواب

آلود کیفیت سے زینہ بہ زینہ نیچے اتر کر ایک نظم یا غزل کا پیرایہ اختیار کرتا ہے۔ تعبیر کے اس عمل میں وجدان جوں جوں خارجیت کی طرف آتا ہے ارادی عمل کی کارفرمائی بڑھتی جاتی ہے اور اس کے ساتھ یہ توقع بھی کہ شاید کبھی ارادی عمل کے پیتے سے علم، وجدانِ شعر کی تاریک راہوں سے اپنی مشعلیں لے کر گزر سکے۔

———— ...☆... ————

مطالعۂ شعر

(صوتیاتی نقطۂ نظر سے)

لسانیاتی مطالعہ شعر، دراصل، شعریات کا جدید ہیئتی نقطہ نظر ہے۔
لیکن یہ اس سے کہیں زیادہ جامع ہے اس لئے کہ وہ یہ شعری حقیقت کا کلی
تصور پیش کرتا ہے۔ ہیئت و موضوع کی قدیم بحث اس نقطۂ نظر سے
بے معنی ہو جاتی ہے۔ یہ کلاسیکی نقد ادب کے اصولوں کی تجدید کرتا ہے
اور قدمار کے مشاہدات اور اصطلاحاتِ ادب کو سائنسی بنیاد عطا کرتا
ہے۔ لسانیاتی مطالعہ شعر صوتیات کی سطح سے ابھرتا ہے اور ارتقائی
صوتیات، تشکیلات، صرف و نحو اور معنیات کی پیچ وادیوں سے

گزرتا ہوا "اسلوبیات" پر ختم ہوتا ہے "اسلوبیات" کو ابھی تک ماہرین لسانیات علم اللسان کا حصّہ تسلیم نہیں کرتے، گو فرانسیسی زبان مطالعہ اس نقطۂ نظر سے بھی ہو چکا ہے اور اس کے جمالیاتی استعمال کو لسانیات کی اصطلاحات میں پیش کرنے کی کامیاب کوششیں ہو چکی ہیں۔ ان ذہنی کاوشوں نے تنقید شعر کا ایک نیا لسانیاتی (سائنسی) رخ متعین کر دیا ہے۔ اور اس کے ساتھ یہ توقع بھی کہ زبان کے تخلیقی استعمال کو علم بہت جلد اپنی گرفت میں لا سکے گا۔

جدید تنقید، بوجوہ، سماجی علوم کا بہت زیادہ سہارا لئے ہوئے ہے۔ اس سے مکمل چھٹکارا تو کسی خیال پرست کا محض تصور ہو گا۔ لیکن جہاں تک فن شعر کا تعلق ہے، بہتیرے نابلدِ فن بھی سماجی علوم کے فارمولوں کے ذریعہ نقاد شعر ہونے کا دم بھرنے لگے ہیں۔ اس میں شک نہیں زبان ایک سماجی مظہر ہے۔ لیکن بحیثیت ایک مظہر کے یہ سماج کے اقتصادی اور معاشرتی تبدیلیوں کے تابع اس طور پر نہیں ہوتی جیساکہ انقلاب روس کے بعد کے روسی ماہرین لسانیات نے ثابت کرنا چاہا تھا سماج کے دیگر نظاموں اور اداروں کی طرح، زبان، اُس کی اقتصادی اساس کی اوپری پرت نہیں ہوتی کہ طبقاتی انقلاب اس کی نوعیت کو یک لخت بدل دے۔ یہ سماج کا ایک محکم اور پائیدار نظام ہوتی ہے۔ اسی طرح شعر، انفرادی ذہن کی تخلیق ہونے کی حیثیت سے، حرف صوت کی تہ میں انفرادیت کی توانائی کو محفوظ رکھتا ہے۔ اسی لئے مارکس

بھی اس مشاہدہ پر مجبور تھا کہ "فنونِ لطیفہ کی اعلیٰ ترین ترقی کے بعض ادوار کا سماج کے عام ارتقا یا اس کی مادی اساس اور تنظیمی ساخت سے براہ راست کوئی تعلق نہیں رہا ہے۔" انفرادی زندگی قطعی طور پر سماجی زندگی سے مربوط ہے۔ بعینہٖ جس طرح ہم سماجی زندگی کو طبیعی ماحول سے مربوط دیکھتے ہیں۔ لیکن حیات اپنے ارتقا کی ہر سطح پر نئی ترکیب اور نئی ٹیکنک ڈھالتی ہے، یہی ترکیب وہ محکم قدر ہوتی ہے جس کو سمجھنا اور سمجھانا اس سطح کے محقق کا اصل کام ہے۔

شعر انفرادی ذہن کے طلسم کا گنجینہ معنی ہوتا ہے۔ اور اس نوعیت میں معاشرہ کی مخصوص جمالیاتی قدر اور سطح بھی۔ اس سطح پر کام کرنے کے لئے ضروری ہے کہ نقاد شعرا سے خود اُسی کے معیار پر پرکھے۔ یہ معیار جمالیاتی عمل کے ان دائروں سے بنتا ہے جو ذہن شاعر اور لسانیاتی مواد کے عمل اور ردعمل کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ سماجی علوم کے تصورات نے ادبی تنقید کو اس کے اصل محور سے دور کر دیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ عمرانی تنقید سے اس کو ایک فلسفیانہ پس منظر ملتا ہے لیکن اس پس منظر میں فن پارہ اکثر غائب ہو جاتا ہے۔ لسانیاتی مطالعہ شعر میں نہ تو فن کار کا ماحول اہم ہوتا ہے اور نہ خود اس کی ذات۔ اہمیت دراصل ہوتی ہے اُس فن پارے کی جس کی راہ سے ہم اس کے خالق کی ذات اور ماحول میں داخل ہونا چاہتے ہیں۔

صوتیات، لسانیات کی پہلی سطح ہے جس پر ناقد شعر کا عمل شروع

ہونا چاہیئے۔ اس کا احساس قدیم زمانہ سے ناقدین شعر کو رہا ہے۔ مفرد آوازوں کے خوش آہنگ یا بد آہنگ ہونے کا تذکرہ بارہا ملتا ہے۔ صوت و معنیٰ میں جو باہمی رشتہ ہوتا ہے اس کا بھی ذکر مغربی تنقید اور اس کی پیروی میں کبھی کبھی اردو تنقیدی میں بھی مل جاتا ہے لیکن یہ تمام تنقیدی کاوشیں کسی مربوط لسانیاتی نقطۂ نظر کے تحت نہیں ملتیں، ان کی نوعیت عام طور پر تاثراتی یا ذوقی ہے، اس لئے کہ ناقدین کو اپنے مشاہدات کی علمی بنیاد کا علم نہیں۔

اس علمی بنیاد کے لئے آوازوں کے مخرج، اُن کی ادائیگی اور باہمی ربط میں نظر رکھنی پڑے گی۔ ہر زبان کی بنیادی آوازوں کے باہمی آہنگ ہی سے شعر و نغمہ کے تار و پود تیار ہوتے ہیں، اس لئے موسیقی کی طرح کسی زبان کی غنائی شاعری کا بھی ایک قومی مزاج ہوتا ہے۔ یہ قومی مزاج ہم آہنگ، یا متضاد یا متوازی آوازوں اور اس زبان کے مخصوص نظام صوت سے بنتا ہے۔ اس لئے جب ہم ایک غیر زبان کی شاعری سنتے ہیں تو اپنی صوتیاتی عادتیں یا پسند اور ناپسند کو اس زبان کے نظام صوت میں منتقل کر دیتے ہیں او اس کے اُسی حصّے کو لائق تحسین سمجھتے ہیں جس کا آہنگ ہمارے کانوں میں پہلے سے رچا ہوا ہے۔

ادب کی دوسری اصناف کے مقابلے میں شعر کا صوتی مطالعہ تاثراتی اور ذوقی تنقید کی اکثر اصطلاحوں کو ایک علمی اساس بخشتا ہے۔ اس لئے

کہ شعر نہ صرف پڑھنے کی چیز ہے بلکہ سننے اور گانے کی بھی۔ تنقید شعر میں اکثر "لہجہ" کا (بلکہ لب و لہجہ کا) ذکر ملتا ہے، "مدھم یا پنجم سروں" کا تذکرہ ملتا ہے "لے" اور "نغمگی" "روانی" اور "ربط" پر زور دیا جاتا ہے۔ تاثراتی تنقید کے یہ احساسات عام طور پر صحیح ہوتے ہیں۔ لسانی مطالعۂ شعر ان تاثراتی کلمات کی سائنسی بنیاد تلاش کرتا ہے۔ اور اس کوشش میں کل زبان کے صوتیاتی نظام کا تجزیہ کرتا ہے۔

اردو کے نظام صوت کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

(۱) حروف علت: جو تعداد میں دس ہیں۔

(۲) حروف صحیح: صوتی (نہ کہ تحریری) نقطۂ نظر سے جن کی تعداد ۳۷ ہے۔

چونکہ حروف صحیح آواز کے بہاؤ میں وہ چوٹیاں ہیں جن پر حروف علت کا نغمہ رقص کرتا ہوا برآمد ہوتا ہے۔ اس لئے ان کے ادائیگی اور مخرج کے بارے میں تفصیل سے جاننا ضروری ہے۔ صوتیاتی نقطۂ نظر سے ان آوازوں کو حسب ذیل طریقے پر ترتیب دی جا سکتی ہے۔

حروف صحیح

		لہاتی (کوے کی)	غشائی	حنکی (تالو کی)	کوزی (مڑی ہوئی)	لثوی (دانتوں کے پیچھے مسوڑھے)	دندانی	لب دندانی	دو لبی	
بند آوازیں — غیر مسموع	بغیر ہ مخلوط	ق	ک	چ	ٹ		ت	۰	پ	
	مع ہ مخلوط		کھ	چھ	ٹھ		تھ	۰	پھ	
بند آوازیں — مسموع	بغیر ہ مخلوط		گ	ج	ڈ			۰	ب	
	مع ہ مخلوط		گھ	جھ	ڈھ			۰	بھ	
مسلسل	غنہ مسموع						ن		م	
	غیر مسموع	ہ	خ	ش		س				
	مسموع		غ	ژ		ز		ف		
	تھپک دار					ر				
	تھپک دار (کوزی)				ڑ ڑھ					
	بغلی					ل				
	نیم حروف علت			ی				و		

مذکورہ بالا جدول میں افقی تقسیم مخرج کے نقطۂ نظر سے کی گئی ہے اور عمودی تقسیم انداز ادائیگی کے نقطۂ نظر سے۔ اردو کے حروف صحیح کا تجزیہ کیجئے تو معلوم ہوگا کہ خالص ہندی آوازوں کے ساتھ ساتھ اس میں خالص عربی اور فارسی آوازیں بھی شامل ہیں۔ چونکہ ہماری شاعری کی صوتی روایت فارسی اور عربی سے بہت زیادہ متاثر ہے۔ اس لئے اردو کے حروف صحیح کا حسب ذیل تجزیہ لائق توجہ ہے:

(۱) خالص ہندی آوازیں:۔ ٹ۔ ڈ۔ ڑ۔
کھ۔ چھ۔ ٹھ۔ تھ۔ پھ۔ گھ۔ جھ۔ ڈھ۔ دھ۔ بھ۔ ڑھ

(۲) خالص عربی آواز:۔ ق

(۳) خالص فارسی آواز:۔ ژ

(۴) عربی فارسی مشترک آوازیں:۔ خ۔ غ۔ ف ۔ز۔

(۵) فارسی ہندی مشترک آوازیں:۔ ک۔ چ۔ ت۔ پ۔ گ۔
ج۔ د۔ ب۔ ن۔ م۔ ش۔ س۔ ی۔ ر۔ ل۔ و۔ ہ۔

(۶) عربی ہندی مشترک آوازیں:۔ ب۔ ت۔ ج۔ د۔ ر۔ س۔
ش۔ ک۔ ل۔ و۔ ہ۔ ی۔

(۷) عربی، فارسی، ہندی مشترک آوازیں:۔
ب۔ ت۔ ج۔ د۔ س۔ ش۔ ک۔ ل۔ م۔ ن۔ و۔ ہ۔ ی۔

اردو شاعری کا تمام تر صوتی نظام مذکورہ بالا آوازوں کے تار و پود پر قائم ہے۔ حروف صحیح کے ان سنگ پاروں کو اردو کے دس حروف

علتؔ[1] سے جوڑا جاتا ہے۔ جن میں سے چار (ے، ی، اِے، اَے) منہ کے اگلے حصہ سے برآمد ہوتے ہیں۔ اور پانچ (آ، اُ، او، اَؤ، اُو، اَو) منہ کے پچھلے حصہ سے اور ایک (ئے) درمیانی حصّے سے۔

اردو خالص صوتیاتی نقطۂ نظر سے بھی ایک ہندوستانی زبان ہے۔ لیکن ہمارا شعری آہنگ بہت کچھ فارسی شعر گوئی کی روایات پر مبنی ہے۔ اردو شاعروں کا سابقہ خاص طور پر ہندی کی کور (ٹ۔ ڈ۔ ڑ) اور ہائے مخلوط والی آوازوں (کھ۔ چھ۔ دھ۔ وغیرہ) سے پڑا۔ تاریخ صوتیات شعر، تمام تران آوازوں کو ہضم کرنے کی داستان ہے۔ یہ داستان مرزا معز موسوی خاں فطرت کی۔

اززلفِ سیاہ تو بدل دوم پری ہے
درخانۂ آئینۂ جوم پری ہے

سے شروع ہوتی ہے اور میرؔ و نظیرؔ کے کوز آوازیں رکھنے والے الفاظ۔ (ڈاگ، ڈانس، ڈول۔ ڈھنڈ۔ ڈھیر۔ ڈھینڈس۔ لنڈھنا۔ ڈھب۔ بھڑک۔ اور رنگاوٹ) سے گذرتی ہوئی غالبؔ و اقبالؔ کے فارسی صوتی آہنگ پر ختم ہوتی ہے جب کبھی ہندیت اور ہندی لہجہ غالب آجاتا ہے تو اس کا ٹھاٹھ یہ ہوتا ہے ع

سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا جب لاد چلے گا بنجارا

---

[1] اَ، آ، اِ، ای،

اور جب غالبؔ اردو کے لہجہ پر چھا جاتے ہیں۔ تو یہ "فردوسِ گوش" بن جاتا ہے۔ صفحے کے صفحے الٹتے چلے جایئے ٹ۔ ڈ۔ ڑ کی آوازیں اُردو شاعری کے مقدس وید یعنی دیوان غالب میں نہیں ملتیں۔ یہی حال اقبال کا ہے۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ٹ۔ ڈ۔ ڑ کوز آوازیں) بذات خود ناہنجار اور بدآہنگ ہوتی ہیں۔ ہمیں اس سے اختلاف ہے۔ یہ تصور ایرانی عربی، فرانسیسی یا اطالوی ہو سکتا ہے۔ ہندوستان کی آریائی زبان کا شعری ادب اور آوازوں سے مملو ہے اور اس کی جڑیں ہندوستانی موسیقی میں طبلے اور ڈھول کے رشتے سے پیوست ہیں۔ ان کے ناہنجار ہونے کا تصور دراصل پیدا ہوتا ہے اس ایرانی شعری روایت کی بدولت جو آج بھی ہماری شاعری پر سایہ فگن ہے اور جو کوز آوازوں کو حسب ذیل انداز میں ملائم بناتی ہے۔

کڑوڑ	کا	کرور
ساڑی	کا	ساری
پھلواڑی	کا	پھلواری

لیکن اس احساس اور غالبؔ و اقبالؔ کے باوجود، کوز آوازوں کو اردو شاعری کے نازک ترین دماغوں (میرؔ) نے قبول کیا ہے اور فارسی کی روایت کے ساتھ اس طرح "گُل، گَل گُلاب" بنا دیا ہے کہ کوز آوازوں کی کوزیت ہمارے شعری آہنگ کا جزو لاینفک بن گئی ہے ع

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا

کوز آوازوں کے صوتی آہنگ ہی میں میر نے اپنے "بھوڑوں" کا ذکر کیا ہے، نظیر نے عوامی زبان کا 'ٹھاٹھ' باندھا ہے۔ اور سودا اور انشا نے ظرافت کی کلیاں چٹکائی ہیں۔ مزاج کی یہ روایت جعفر زٹلی کی زٹلیات سے شروع ہوتی ہے۔ اور سودا کی شعری 'بھیڑ بھاڑ' سے ہوتی ہوئی 'ڈھرام' سے انشا تک پہونچتی ہے اور پھر وہاں سے اکبر کی 'ڈانٹ ڈپٹ'، اور 'ریٹ'، میں نمودار ہوتی ہے۔ کوز آوازوں سے مرکب الفاظ جب قافیہ کے طور پر استعمال ہوتے ہیں تو ان سے عام طور پر کسی نہ کسی مضحک پہلو کا اظہار مقصود ہوتا ہے۔ چکبست کی حضرت کرزن سے 'جھپٹ' کسے ازبر نہیں۔ ع

آپ اگر منہ کے کڑے ہیں تو ہوں میں بھی منہ پھٹ!

ہندی کی ہائے مخلوط رکھنے والی آوازیں (کھ۔ دھ۔ بھ وغیرہ) کوز آوازوں کی بہ نسبت اردو شعری روایت میں زیادہ بہتر طریقے پر کھپ سکی ہیں۔ اس کی صوتیاتی وجہ یہ ہے کہ یہ آوازیں بذات خود زیادہ دقت طلب نہیں دوسرے یہ کہ ان سے مرکب الفاظ کی تعداد اردو زبان میں بہت زیادہ بھی ہے۔ یہ آوازیں نہ صرف درمیان شعر میں واقع ہوئی ہیں۔ بلکہ قوافی اور ردیف میں بھی نہایت کامیابی کے ساتھ لائی گئی ہیں۔ گو ان میں وہ روانی نہیں ملتی جو صرف علت [اَ] یا [ی]، [ن] یا [م] سے مرکب قوافی اور ردیف میں ملتی ہیں۔ تاہم دیکھئے میر کے مدھم لہجہ میں اس سے کیا نغمہ برآمد ہوتا ہے ؎

ہم سے کچھ آگے زمانے میں ہوا کیا کیا کچھ
تو بھی ہم غافلوں نے آ کے کیا کیا کیا کچھ
دل گیا، ہوش گیا، صبر گیا، جی بھی گیا
شغل میں غم کے ترے ہم سے گیا کیا کیا کچھ
حسرتِ وصل و غمِ ہجر و خیالِ رخِ دوست
مر گیا میں، پہ مرے جی میں رہا کیا کیا کچھ

میرؔ تو تائے ہندی (ٹ)، کی ردلیف تک میں غزل لکھتے ہیں اور مزاح سے پہلو بچا کر ایسا جلا بھنا شعر کہہ لیتے ہیں ؎

دل ہے جدھر کو اُدھر کچھ آگ سی لگی ہے
اُس پہلو ہم جو لیٹے جل جل گئی ہے کروٹ

لیکن غالبؔ اور اقبالؔ ہائے مخلوط والی آوازوں کو بھی ردلیف کے طور پر استعمال نہیں کرتے[1] میرؔ کی آہ وزاری کی واردات کھ۔چھ۔تھ۔پھ کے صوتی آہنگ میں کامیابی کے ساتھ آہیں بھرتی ابھرتی ہے۔کبھی کبھی ان کی کثرت ان کے اشعار کی روانی کو کم بھی کر دیتی ہے لیکن جذبہ کا لہجہ اس کی رنگینی کو سنبھال لیتا ہے۔اقبال کی فکر پرستی اور غالبؔ کی حیات پرستی کا آہنگ ان سے بالکل مختلف حروفِ صحیح کا سہارا لیتا ہے۔ نہ وہ اس قدر منہ پھٹ ہے جیسے کہ نظیرؔ یا انشاؔ کا اور نہ اس قدر ہائے، بھرا جس قدر کہ

---

[1]۔ ردلیف 'ہ' میں غالب کے منتخب دیوان میں صرف تین معمولی شعر ہیں۔

میر یا فانی کا۔

دلِ فانی کی تباہی کو نہ پوچھ
الم لا انتہا ہی کو نہ پوچھ
زندگی جادۂ بے منزل ہے
مسلک رہبر و راہی کو نہ پوچھ
غلط انداز نگاہوں کو سنبھال
میری گستاخ نگاہی کو نہ پوچھ
منع ہے لذتِ غم بھی فانی
ہمہ گیریٔ نواہی کو نہ پوچھ

اردو حروف صحیح، مسموع اور غیر مسموع آوازوں میں تقسیم کئے جا سکتے ہیں۔ تمام حروف علت مسموع آوازیں ہیں اور موسیقی کی جان ہیں ان کے علاوہ

گ۔ گھ۔ ج۔ جھ۔ ڈ۔ ڈھ۔ د۔ دھ۔ ب۔ بھ۔ ن۔ م۔ غ۔ ژ۔ ز۔ ڑ۔ ڑھ۔ ر۔ ق۔ ی۔ ل۔ و

مسموع حروفِ صحیح ہیں، یعنی اردو شاعری کے تانوں بانوں میں کل دس حروف علت + بائیس حروف صحیح، کل بتیس مسموع آوازیں ہیں۔ غیر مسموع آوازیں تعداد میں کل پندرہ ہیں:۔

ک۔ کھ۔ چ۔ چھ۔ ت۔ ٹھ۔ ت۔ تھ۔ پ۔ پھ۔ خ۔ ش س۔ ف۔ ہ۔

ان آوازوں سے ہماری شاعری میں صوتی وادیاں بنتی ہیں، کیونکہ

موسیقی کی بنیاد مسموع آوازوں بالخصوص حروف علت پر ہوتی ہے۔ گلے کے پردوں کے زیر و بم میں تمام راگوں کے امکانات پوشیدہ ہوتے ہیں۔ غنائی شاعری کی حیثیت سے غزل موسیقی سے قریب ترین ہے۔ اسی لئے غزل میں جس قدر غنائیت ہوگی اسی قدر اس کے الفاظ میں حروف علت کی بہتات ہوگی۔ حروف علت کے بعد ترجیح مسموع حروف صحیح کو دی جائے گی اور غیر مسموع آوازوں کا تناسب عام طور پر $\frac{1}{3}$ سے زیادہ نہیں ہوگا۔ مثال کے طور پر میر یا غالب کی مشہور نغمہ ریز غزلوں کا جائزہ لیجئے۔

(۱) ع۔ اُلٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا

(۲) ع۔ نکتہ چیں ہے غم دل اس کو سنائے نہ بنے۔

تو حسب ذیل نتائج مرتب ہوتے ہیں: ہر صورت میں حروف علت کی تعداد سب سے زیادہ ملتی ہے اس کے بعد مسموع حروف صحیح آتے ہیں اور سب سے آخر میں غیر مسموع۔ دو غیر مسموع آوازوں کا اتصال بہ مشکل ملے گا، جب کہ مسموع مرکب بھی آتے ہیں۔ عام طور پہ غنائی ردیفیں ا۔و۔ی سے مرکب ہوتی ہیں یا 'ر' اور 'ل' سے۔ غیر مسموع حروف صحیح کی ردیفوں میں اساتذہ نے کہا ضرور ہے۔ مثلاً

نفس نہ انجمن آرزو سے باہر کھینچ　　اگر شراب نہیں انتظار ساغر کھینچ

مگر 'ر' کے ارتعاش کی عدم موجودگی کی وجہ سے رواں نہیں ہوتیں۔ حروف علت والی ردیفوں میں یہ بھی خصوصیت ہوتی ہے کہ

انھیں موسیقی کی ضرورت کے مطابق کھینچ کر بھی پڑھا جا سکتا ہے۔ چنانچہ عام طور پر ہمارے اساتذۂ غزل نے اچھا اور زیادہ ا۔ و اور ی کی ردیفوں ہی میں کہا ہے۔

حروف علت کی کمی بیشی شعر کی کیفیت پر اثر انداز ہوتی ہے۔ چھوٹی یا طویل بحروں میں حزن و یاس کی کامیاب ترجمانی کا انحصار بہت کچھ حروف علت کی کثرت پر ہوتا ہے۔ غالبؔ کی دونوں مشہور غزلوں میں۔

(۱) دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے　　آخر اس درد کی دوا کیا ہے

(۲) کوئی امید بر نہیں آتی　　کوئی صورت نظر نہیں آتی

حروف علت اور حروف صحیح کا تناسب ۵۰ فی صدی کا ہے۔ اس کے برعکس ان کی فکریہ غزل ؎

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا　　آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

میں حروف علت کا تناسب گھٹ کر ۴۰ فیصدی رہ جاتا ہے۔ مذکورہ بالا غزلوں کا صوتیاتی تجزیہ اس بات کی واضح دلیل ہے کہ جب جذبہ دل کی آنچ بن کر برآمد ہوتا ہے تو وہ حروف صحیح کی رکاوٹوں کو کم سے کم قبول کرتا ہے اور حروف علت کی گزرگاہوں کو پسند کرتا ہے۔ موجودہ تنقید میں اس قسم کی تاثراتی اصطلاحات اور تراکیب کا جواز کہ میرؔ کی شاعری کا لہجہ "مدھم" ہے یا غالبؔ "بلند بانگ" انداز میں نغمہ سرا ہوتے ہیں، صرف یہی ہو سکتا ہے کہ میرؔ طویل حروف علت (ا۔ و۔ ی)

بکثرت استعمال کرتے ہیں۔ اس درجہ کہ کوز اوازوں کے روڑے تک ان کے آہنگ میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ اس کے برعکس غالب کو آوازوں سے زیادہ سروکار نہیں رکھتے وہ فارسی صوتیاتی آہنگ کے جلتے سروں میں گاتے ہیں۔ جلتے سروں کی صوتیاتی توجیہ یہ ہے کہ وہ عربی و فارسی چپتانی آوازوں درگڑ کے ساتھ پیدا ہونے والی آوازیں مثلاً خ۔ ش ف۔ ز وغیرہ) سے اپنا صوتی آہنگ تیار کرتے ہیں اور بیشتر انھیں ن۔م کی انفی موسیقی کا پس منظر عطا کرتے ہیں۔ یہی آہنگ اقبال کا ہے۔ صوتیاتی نقطۂ نظر سے میر کے انداز کی ناتمام توسیع فراق کے کلام میں ملتی ہے۔ جو صوتیات اور آہنگ دونوں کی سطح پر بے شمار "پیوند" پیش کرتی ہے۔

اردو شاعری کے صوتی تاروپود میں ق۔خ اور غ بہت کم اثر انداز ہوئے ہیں۔ق کی صوتی قدر سے اردو داں طبقہ کا بڑا حصہ (مغربی پاکستان باستثنیٰ صوبہ سرحد) بے بہرہ ہے۔ خ اور غ بھی لہاتی یا غشائی چپتانی آوازیں ہونے کی حیثیت سے ہندی آوازوں سے بہت زیادہ ہم آہنگ نہیں۔ میر کے دل کی تپش اور اقبال کی فکر کی روشنی کبھی صورت کی ان اکائیوں کو فردوس گوش نہ بنا سکیں ؎

ہم اور تیری گلی سے سفر دروغ دروغ	کہاں دماغ ہمیں اس قدر دروغ دروغ
تم اور ہم سے محبت تمھیں خلاف خلاف	ہم اور الفت خوب دگر دروغ دروغ
کسو کے کہنے سے مت بدگماں ہو میر سے تو	وہ اور اس کو کسو پر نظر دروغ دروغ

ہزار خوف ہو لیکن زباں ہو دل کی رفیق — یہی رہا ہے ازل سے قلندروں کا طریق
ہجوم کیوں ہے زیادہ شراب خانے میں — فقط یہ بات کہ پیرِ مغاں ہے مردِ خلیق
اگر ہو عشق تو ہے کفر بھی مسلمانی — نہ ہو تو مردِ مسلماں بھی کافر و زندیق

(اقبال)

ان غزلوں پر اعتراض معنوی حیثیت سے نہیں صرف صوتی حیثیت سے عائد ہوتا ہے۔ بلکہ جب یہ خیال آتا ہے کہ خود اقبال کے کانوں میں "ق" کا نغمہ "ک" کی شکل نمودار ہوا ہو گا تو لہاتی منہ بند آواز (ق) کی "حلقیت" ختم ہو جاتی ہے۔ اور اس کی بجائے غشائی منہ بند آواز (ک) کا نغمہ سنائی دیتا ہے۔ جس سے ہمارے کان آشنا ہیں۔

اُردو شاعری کے صوتیاتی تجزیے سے تنقیدِ شعر کی بعض ایسی اصطلاحوں کا بھی علمی جواز مل جاتا ہے۔ جنھیں اساتذہ نے قدیم زمانے سے استعمال کیا ہے۔ ان میں قابلِ ذکر تنافرِ لفظی اور نقصِ روانی ہیں۔ عیب تنافر کے زیرِ عنوان حسرت موہانی "معائبِ سخن" میں لکھتے ہیں:۔

> جب کسی شعر میں دو ایسے لفظ متصل آجاتے ہیں جن میں سے پہلے لفظ کا حرف آخر وہی ہوتا ہے جو دوسرے لفظ کا حرف اول ہوتا ہے تو ان دونوں حرفوں کے ایک ساتھ تلفظ میں ایک قسم کا ثقل اور ناگواری پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی کا نام عیب تنافر ہے۔

مثالیں:۔

ع۔ آنکھوں میں میری عالم سارا سیاہ ہے اب (سیاہ ہے) میر

ع اس کی چشم سیہ ہے وہ جس نے (سیہ ہے) تیر

ع میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے (خلق کو) غالب

ع اشک کو بے سروپا باندھتے ہیں (اشک کو)

ع اب عشق کو درکار ہے اک عالم حیرت (عشق کو)

ع اے ذوق دیکھ! دختر از کو نہ منھ لگا (دختر از)

ع اس کی تمکینِ ناز سے مجروح (ناز سے)

ع مخمور مجھے بادہ سرخوش سے چھکایا (بادہ سرخوش سے)

قدیم تنقید میں حرف اور لفظ دونوں کا تصور غلط ہے۔ اس لئے کہ عیب تنافر صوتیات کا مسئلہ ہے، نہ کہ رسم الخط اور صرف کا۔ اوپر تنافر کی جس قدر مثالیں دی گئی ہیں ان کے صوتیاتی اصول ذیل میں مرتب کئے جاتے ہیں:۔

(۱) ایک ہی آواز، بالخصوص منہ بند آوازوں کی علی الترتیب ادائیگی مشکل ہوتی ہے۔ ع

اشک کو بے سروپا باندھتے ہیں (ک،ک)

اس کی عضویاتی وجہ ظاہر ہے۔

(۲) ہم مخرج آوازوں، مثلاً ک، گ، س، ز وغیرہ کی علی الترتیب ادائیگی میں دشواری ہوتی ہے۔ ان میں سے پہلی غیر مسموع ہیں اور دوسری (گ۔ ز) مسموع ہیں۔ ایسی صورت میں لازماً ادغام کا عمل پیدا ہوتا ہے۔ جس کی وجہ سے پہلی غیر مسموع آواز آنے والی

مسموع آواز کے زیر اثر مسموع بن جاتی ہے۔ یہ تبدیلیاں عام طور پر حسب ذیل انداز میں ہوتی ہیں۔ اور ان کا قدیم سنسکرت کے قواعد نویسوں نے بالتفصیل "سندھی" کے نام سے مطالعہ کیا ہے۔

غیر مسموع	مسموع	تبدیل شدہ شکل
پ	ب	ب
ت	د	د ع دلے مشکل ہے حکمت دل میں سوز غم چھپانے کی (غالب)
تھ	د	د ع خو نے تیری افسردہ کیا وحشت دل کو (غالب)
ٹ	ڈ	ڈ
ٹھ	ڈ	ڈ
ک	گ	گ
چ	ج	ج
ف	و	و
س	ز	ز
خ	غ	غ

یہ عمل الٹا بھی ہو سکتا ہے اگر لفظ میں مسموع اواز پہلے اور غیر مسموع بعد کو واقع ہو مثلاً

غیر مسموع	مسموع	تبدیل شدہ شکل
ب	پ	پ
د	ت	ت

غیر مسموع	مسموع	تبدیل شدہ شکل
ز	س	س ع اس کی تمکین ناز(س) سے مجروح
گ	ک	ک ع مددائے مرگ(ک) کہ گھیرا ہے قضا نے ہم کو
غ	خ	خ ع اے داغ(خ) خاک پائے رسولِ خدا سے ہم

(۳) قریب المخرج آوازوں میں تنافر اس لئے پیدا ہوتا ہے کہ ادائیگی کے وقت روانی میں مخرج قریب ہونے کی وجہ سے وہی عضویاتی وقت پڑتی ہے۔ جو ایک ہی آواز کو علی الترتیب ادا کرنے میں ہوتی ہے۔

ع میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے

یہاں 'ق' حلقی ہے اور 'ک' غشائی

ع مخمور مجھے بادہ سرخوش سے چھکایا

یہاں 'ش' اور 'س' قریب المخرج چستانی تلفظ کی آوازیں ہیں۔ "ش" تالو کی آواز ہے اور "س" دانتوں کے پیچھے سے برآمد ہوتا ہے۔ 'س' کی 'ش' میں تبدیلی تاریخی صوتیات کا ایک دلچسپ منظر بھی ہے۔

غزل کا فن

اردو میں غالب پہلے غزل گو تھے۔ جنھں وسعت بیان کے لئے "تنگنائے غزل" ناکافی معلوم ہوئی۔ اس کے بعد، حالی کے اس فتوے پر کہ یہ بے وقت کی راگنی ہے، عظمت اللہ خاں جیسے نئی پود کا بھرم رکھنے والوں نے، اس کو گردن زدنی قرار دیا۔ لیکن یہ تنقید کا صرف ایک رخ تھا۔ مینائے غزل میں ہمیشہ باقی رہی، اور اس کی آبرو کی لوگوں کو ہمیشہ فکر رہی۔

حالیؔ تا حال، غزل پر تنقید کا جس قدر طومار ملتا ہے اس کا تجزیہ کیجئے تو معلوم ہوگا کہ یہ بیشتر موضوعاتِ غزل سے تعلق رکھتا ہے، یعنی تنقید بادہ پر ہے نہ کہ جام پر۔ تنقید کا ایک انداز یہ بھی ہو سکتا ہے کہ غزل کا صنفِ سخن کی حیثیت سے جائزہ لیا جائے: دوسرے الفاظ میں اس کی

ہیئت پر غور کیا جائے۔ ذوق کے لفظوں میں یہ دیکھا جائے کہ غزل بنتی کیسے ہے، اور جب بنائی جاتی ہے تو شاعر کو کن کن مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔ راہ میں کون کون سے سنگِ گراں ملتے ہیں۔ جذبہ کیونکر گفتار کا "رنگ" قبول کرتا ہے۔ ہیئت سے موضوع کی طرف تنقید کے اس انداز پر، ہیئت پرستی کا الزام درست نہ ہوگا کیونکہ تحقیق و جستجو اور سائنسی نقطۂ نظر کا تقاضا یہی ہوتا ہے کہ مبادیات سے شروع کیا جائے۔ لیلائے غزل کو سیاسی، سماجی اور اخلاقی اقدار کے پس منظر میں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ ایسا کرتے وقت ظاہر ہے اس کے موضوعات معرض بحث میں زیادہ رہیں گے۔ دوسری صورت یہ بھی ہوسکتی ہے کہ اس کے خدوخال اور انداز قد پر غور کیا جائے۔

اس کے خدوخال سے ہم سب واقف ہیں۔ یعنی ہیئت کے اعتبار سے اس کے اجزائے ترکیبی حسب ذیل ہیں (۱) مطلع۔ (۲) ردیف (۳) قافیہ (۴) مقطع اور (۵) بحر۔ انھیں اجزائے ترکیبی سے اس کا اختصار، کیفیاتی وحدت اور موسیقیت متعین ہوتی ہے، جس سے بعد کو غزل کا مخصوص ایمائی اور رمزیہ انداز بنتا ہے۔

ہیئت کے نقطہ نظر سے بحر اور قافیہ غزل کے محور ہیں۔ ردیف ایک مزید بندش ہے جسے اردو شاعر اکثر اپنے اوپر عائد کرلیتا ہے۔ اس سے اچھے اور برے نتائج مرتب ہوتے ہیں۔ غزلیں غیر مردف بھی

ہوتی ہیں۔ لیکن اردو کی بیشتر غزلیں مردف ہیں۔ ردیف کے الفاظ فعل بھی ہو سکتے ہیں، جیسے: ہے۔ ہیں یا کھینچ (ع نفس نہ انجمن آرزو سے باہر کھینچ (غالبؔ) اور حروف اور اسم بھی جیسے پر، نہیں شمع اور نمک۔ (ع کیا مزا ہوتا اگر پتھر میں بھی ہوتا نمک (غالب)) غزل کے پاؤں میں ردیف پائل یا جھانجھن کا حکم رکھتی ہے۔ یہ اس کی موسیقیت ترنم اور موزونیت کو بڑھاتی ہے۔ دوسری طرف اس کے تن نازک کو گرانباری زنجیر کا احساس بھی دلاتی ہے۔ فنی لحاظ سے ردیف کی چولیں سب سے پہلے قافیہ سے بٹھانی پڑتی ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ کسی ردیف کی چولیں ہر قافیہ کے ساتھ بیٹھ جائیں۔ مثلاً غالبؔ کی اس غزل میں۔

مژہ لے ذوق اسیری کہ نظر آتا ہے دام خالی قفس مرغ گرفتار کے پاس

"کے پاس" ردیف ہے اور اس کے ساتھ حسب ذیل قافیوں کی چولیں بٹھائی گئی ہیں خار، بیمار، غمخوار، آزار، دستار، دیوار لیکن ابھی قافیے اور بھی ہیں۔ سنئے، ذوقؔ کے ایک قصیدہ سے۔ بیکار۔ زنہار۔ بار۔ سرکار، درکار، انوار، گفتار، اطوار، دربار، اظہار، تکرار، سیار۔ گلبار یہ تو وہ قافیے ہوئے جن کو مذکورہ بالا بحر قبول کرتی ہے ورنہ ذوقؔ نے اپنے قصیدے میں بلا مبالغہ ۵۶ قافیے استعمال کئے ہیں۔ لیکن ان میں سے سب قافیے (مثلاً زنہار، درکار وغیرہ) "کے پاس" کی ردیف کے ساتھ نہیں باندھے جا سکتے۔ بعض قافیے ردیف سے تال میل تو کھاتے ہیں لیکن اس طرح کہ قافیہ کی پھسلن ہی پر ہزل گوئی کا مزہ آنے

لگتا ہے۔ فکر سخن میں اچھے اچھے اساتذہ بعض اوقات بولتے ہوئے
قافیوں کو تابع ردیف نہ دیکھ کر باندھنے سے قاصر رہ جاتے ہیں۔
اس لئے غزل گو کے لئے لازم ہے کہ حافظہ کمزور رہتے پر وہ اپنے قوافی
مواد کو تخلیقی عمل کی لہر کے ساتھ ہی جمع کر لے۔ اس سے قافیہ پیمائی مقصود
نہیں بلکہ اس طرح مواد کی فراہمی اور انتخاب میں مدد ملتی ہے۔
ردیف غزل کے ایجاز و اختصار پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔
فرض کیجئے کہ ایک مخصوص بحر میں پندرہ یا بیس ہم وزن قافیئے دستیاب
ہیں، بہت ممکن ہے کہ ان میں سے صرف دس یا بارہ تال میل ردیف
سے کھائیں۔ یہی وجہ ہے کہ قصیدہ جو طویل ہوتا ہے اکثر غیر مروف لکھا
جاتا ہے۔ چونکہ غنائی شاعری میں جذبہ شدید اور مختصر ہوتا ہے اس لئے
وہ ردیف کی آرائش کو بآسانی قبول کر لیتی ہے۔

ردیف کا قافیہ سے اتصال غزل کا سخت نازک مقام ہے۔ بعض
اوقات فصاحت و بلاغت کے نازک ترین مرحلوں سے یہاں گزرنا پڑتا
ہے۔ محاورات زبان کی لطیف ترین شکلوں کا استعمال اس جگہ ملتا ہے۔
قافیہ اگر اسم ہے تو اضافت اور تراکیب کی اعلیٰ ترین شکلیں یہاں ملتی
ہیں اگر فعل ہے تو اس جگہ کیفیت زبان اور محاورہ کی ساری نزاکتیں
لوٹ پڑتی ہیں۔ دوم درجے کے شاعروں کے یہاں وار اکثر خالی بھی
جاتا ہے۔ اس لئے انتخاب شعر کی رسوائی غالبؔ جیسے شاعر تک کو
سر لینا پڑی۔ غزل میں ردیف کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے بھی

کیا جا سکتا ہے کہ حالی کی ناپسندیدگی کے باوجود جدید شاعری میں بہت کم اچھی غزلیں غیر مردف ملتی ہیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ غیر مردف غزل اچھی نہیں ہو سکتی۔ غالب کی

نہ گل نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز   میں ہوں اپنی شکست کی آواز

پر کون لبیک نہیں کہے گا؟ میرا زور اس بات پر ہے کہ تعداد کے اعتبار سے غیر مردف غزلیں مردف غزلوں کے مقابلے میں بہت کم ہیں۔ نئے قافیوں کے ساتھ ساتھ نئی ردیفوں کا پیدا کرنا بھی غزل گو کا فنی فریضہ ہے۔ غزل اگر ایک لسانیاتی عمل اور فن ہے تو اس کے فن کار پر اجتہاد اور اختراع کا فرض بھی عائد ہوتا ہے۔ لیکن نئی ردیفوں کے اختراع میں دو دقتیں پیش آتی ہیں۔ عام طور پر رواں دواں اور مترنم ردیفیں افعال سے بنتی ہیں اور افعال کی شکلوں میں اضافے کرنا ذرا مشکل بات ہے۔ نئے غزل گو کو اس سلسلے میں مرکب اور امدادی افعال سے زیادہ سے زیادہ مدد لینی چاہیئے۔ غزل اسمی ردیفوں کی زیادہ متحمل نہیں ہوتی۔ گو ہمارے صاحب دیوان شعراء نے اپنی استادی کے سارے پینترے اس پر صرف کئے ہیں۔ اس کی لسانیاتی وجہ ظاہر ہے۔ افعال بہت سے اعمال کے ساتھ منتھی کئے جا سکتے ہیں جب کہ اسماء کے روابط مخصوص اور محدود ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ دیوان کے دیوان دیکھ جائیے اس قسم کی ردیفیں بہت کم ملیں گی اور اگر ہیں تو غیر مترنم۔

ردیف کے قافیہ کا مزید تذکرہ ضروری ہے جس کی تنگی کا حالی

کو بھی گلہ تھا۔ لیکن تنگیٔ قافیہ کا گلہ دوسری اصنافِ شعر کے نقطۂ نظر سے
کتنا ہی بجا کیوں نہ ہو غزل کی صنف پر بے محل ہے۔ قافیہ کے بغیر غزل
کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ شاعری بے قافیہ بھی ہو سکتی ہے۔ غزل بغیر قافیہ
کے اپنے مخصوص اسلوب اور آہنگ کو برقرار نہیں رکھ سکتی۔ قافیہ کی
بندشں غنائی شاعری میں عام طور پر اور غزل میں خاص طور پر اس
لئے ضروری ہے کہ اس کی جھنکار میں جذبے کی شدت اور تخیل کی رنگینی
دونی ہو جاتی ہے۔ یہ بے وجہ کی بندش نہیں۔ اس بندش کو اپنے اوپر
عائد کر کے جس شاعر نے کامیابی حاصل کر لی اس کا وار بھرپور ہو گا۔
ادب میں جمال آزادی سے نہیں بلکہ آدابِ فن اور ادبی بندشوں سے
نکھرتا ہے۔ میں اصولی طور پر فن میں بندشوں کا قائل ہوں اس لئے کہ
اس سے ذہن تربیت پاتا ہے۔ اور فن نکھرتا ہے۔ ہاں اکثر یہ بھی ہوتا
ہے کہ ناپختہ کار کے ہاتھوں میں روایت، قدامت پرستی میں اور آداب،
تکلفات میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ اردو شاعری پر تنقید کرتے وقت
حالی کو ایک ایسا ہی زمانہ ملا تھا۔

قافیہ میں پھر انتخاب کا مسئلہ درپیش ہوتا ہے۔ قصیدہ گو کا فن یہ
ہے کہ وہ ہر ممکن قافیہ کو باندھ کر اپنی "خاقانیت" کا ثبوت دے۔ اس
طرح بعض اوقات عجیب و غریب اور مضحک صورت پیدا ہو جاتی ہے۔
ذوق کے مشہور قصیدے میں "زنجیر و تسخیر" کے مضحک قافیوں پر "نکسیر"
کا بھی اضافہ کیا گیا ہے۔ بادشاہ سے شاعر کہہ رہا ہے۔

ترے نسق سے نہ بالکل رہی جو خونریزی　　　لڑائیوں میں کہیں پھوٹتی نہیں نکسیر

معلوم نہیں آخری بے دست و پا مغل بادشاہ پر ذوق کا یہ لاشعوری طنز ہے یا محض قافیہ پیمائی کا شوق!

قافیہ کیوں کہ غزل کا محور ہوتا ہے اس لئے اس کی چولیں ایک طرف تو بار بار دھرائی جانے والی ردیف سے بٹھانی پڑتی ہیں اور دوسری طرف اس پر شعر کے پورے خیال کا بوجھ ہوتا ہے۔ اس لئے کسی حد تک قافیے کی تنگی کا گلہ بجا ہے۔ غلط انتخاب یا شعر کو ہزلیات کی حد تک لے جاتا ہے یا پورا شعر ریت کی دیوار کی طرح بیٹھ جاتا ہے۔ مشرقی شعریات میں غنائی شاعری کے لئے قافیہ یا ٹُک کا تصوّر ہر زمانے میں اہم سمجھا گیا ہے۔ شاعر کو قوافی کا وارث" بتایا گیا ہے۔ امراء القیس نے تخلیقی عمل میں اس کی اہمیت کو اس طرح جتایا ہے۔

"میں آتے ہوئے قافیوں کو یوں ہٹاتا اور دور کرتا
ہوں جیسے کوئی شریر چھوکرا ٹڈیوں کو مار مار کر ہٹاتا ہو"

بڑے شاعر کے یہاں واقعی قافیے ٹڈی دل بن کر آتے ہیں۔ اس لئے تخلیقی عمل کے ابتدائی مدارج میں انتخاب کو بہت دخل ہوتا ہے۔ غنائی شاعری کا موسیقی سے گہرا رشتہ ہوتا ہے اس کو مدنظر رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ قافیہ غزل میں اس مقام پر آتا ہے جہاں موسیقی میں طبلے کی تھاپ۔ دونوں میں تاثر اپنی انتہا کو پہنچ جاتا ہے۔

ردیف اور قافیہ دونوں بحر کی موج پر ابھرتے ہیں۔ جس طرح

بحر، وزن کے زمان میں سانس لیتی ہے اسی طرح قافیہ اور ردیف دونوں، بحر کے تابع رہتے ہیں۔ قافیہ اور ردیف بحر کی موزونیت کو افزوں ترکرتے ہیں۔ ترنم ریزی کی شدت میں شاعر اکثر اندرونی قافیوں سے بھی کام لیتا ہے۔ اقبال "مسجد قرطبہ" میں ترنم کے اس مقام تک بہہ پہنچتے ہیں۔

قطرۂ خونِ جگر، دل کو بناتا ہے سِل   خونِ جگر سے صدا سوز و سرور و سرود
تیری فضا دل فروز، میری نوا سینہ سوز   تجھ سے دلوں کا حضور مجھ سے دلوں کی کشود

بحر کا انتخاب غزل گو شعوری طور پر نہیں کرتا۔ یہ جذبہ اور کیفیت سے متعین ہوتی ہے۔ مشقیہ شاعری یا مصرع طرح کی بات اور ہے ورنہ کوئی بھی شاعر مصرع طرح سامنے رکھ کر غزل شروع نہیں کرتا اس کا پہلا مصرع (ضروری نہیں کہ مطلع ہی ہو) جذبے یا کیفیت کے ساتھ خود بخود ذہن سے گنگناتا ہوا نکلتا ہے۔ یہ اس بات کا اعلان ہوتا ہے کہ بحر متعین ہو چکی ہے، قافیہ بھی متعین ہو چکا ہے، اور اگر ردیف ہے تو وہ بھی۔ نظم گو اس کے برعکس نسبتاً آزاد رہتا ہے۔ کیونکہ قافیہ اور ردیف کا تنوع اس کے یہاں ممکن ہے، غزل گو پہلے شعر یا مصرع کے ساتھ ہی غزل کی ہیئت کا خون پہن لیتا ہے۔ اس کا سارا فن اور سارا کمال اب یہی ہے کہ اپنے اس محدود میدان میں جو لانیٔ طبع دکھائے۔ چاول پر قل ہو اللہ لکھے، قطرے میں دجلہ ڈھونڈے اور آنکھ کے تل میں آسمان دیکھے!

ہر بحر کا مخصوص مزاج ہوتا ہے، جس کا رشتہ قومی موسیقی سے جا ملتا ہے، لیکن جس کا عمل ہم غزل میں اس طرح دیکھتے ہیں کہ بعض بحریں مخصوص قسم کے جذبات کے ساتھ بہتر تال میل رکھتی ہیں۔ مثلاً بحر منقارت شانزدہ رُکنی:۔

فِعلن فِعلن فِعلن فِعلن فِعلن فِعلن فِعلن فَع

جس میں غالبؔ کے منتخب دیوان میں ایک غزل بھی نہیں ملتی۔ میرؔ نے اس میں اکثر کہا ہے ع "الٹی ہو گئیں سب تدبیریں الخ" فانیؔ کے یہاں بھی یہ اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ ابھری ہے۔ علم عروض میں ردّ و قبول کا سلسلہ ایران سے شروع ہوتا ہے اور تا حال جاری ہے۔ اس سے دو نتائج نکلتے ہیں، پہلا یہ کہ عروض کا قومی موسیقی اور مزاج کے ساتھ گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ اور دوسرا یہ کہ ہر شاعر اپنے ذہن کی مخصوص افتاد کی بنا پر کچھ بحروں کو دوسری بحروں پر ترجیح دیتا ہے۔ چنانچہ میرا خیال ہے کہ اچھی غزل میں فکری اعتبار سے کتنی ہی ریزہ کاری کیوں نہ ملتی ہو اس میں ایک اندرونی اور کیفیاتی وحدت پائی جاتی ہے۔ بحر اس وحدت کی پہلی پہچان ہے طویل اور آہستہ رو بحروں میں نشاط اور سرخوشی کی کیفیات کا اظہار مشکل یا کم از کم مصنوعی ہوتا ہے۔ اسی طرح کچھ بحریں اس قدر رواں دواں ہوتی ہیں کہ فکر کا بار نہیں اٹھا سکتیں۔

ردیف، قافیہ اور بحر کے اس تجزیہ کے بعد یہ باتیں خود بخود سمجھ میں آنے لگتی ہیں کہ غزل مختصر کیوں ہوتی ہے؟ (بہت کم اچھی غزلیں

گیارہ یا تیرہ اشعار سے اوپر جاتی ہیں) ان میں ریزہ خیالی کیوں ہوتی ہے
اور معنوی تسلسل کا فقدان کیوں پایا جاتا ہے؟ اس اندرونی وحدت
کی نشان دہی میں حسب ذیل اجزار سے مدد ملتی ہے۔

(۱) مطلع :۔ اکثر اوقات قافیہ اور ردیف کا تعین اس سے ہوتا
ہے، اور اس کے جذبہ کی تھرتھراہٹ اختتام غزل تک نہیں تو کم ازکم
پہلے چند اشعار تک قائم رہتی ہے۔ یہاں تک وجدان شعر قافیہ پر حاوی
رہتا ہے، اس کے بعد ارادی عمل شروع ہوتا ہے اور تجسس، علم
اور حافظہ کام میں لائے جاتے ہیں۔ غزل کے ابتدائی اشعار پر مطلع کے
اثرات بہر حال مسلم ہیں۔

(۲) ردیف :۔ جذباتی وحدت کا تعیّن، ردیف سے بھی کیا جاسکتا
ہے۔ جس کا ٹھپہ ہر شعر اور ہر خیال پر ہوتا ہے۔ مثلاً غالب کی یہ غزل
نکتہ چیں ہے غم دل اس کو سنائے نہ بنے   کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے
میں "نہ بنے"، کا ٹھپہ اس غزل کے ہر خیال پر ہے۔ چاہے اس کا تعلق
"بات نہ بنے" سے ہو یا "خط کے چھپانے" سے یا "آتشِ عشق کے
بجھنے اور لگنے" سے۔ "نہ بنے" کا یہ ٹکڑا مجبوری اور عجز کی کیفیات کا
حامل ہے۔ پوری غزل اٹھا کر دیکھ جائیے ہر شعر اسی خیال کے سانچے
میں ڈھلا ہوا نظر آئے گا۔

غزل ہیئت کا اس کے اسلوب پر بھی اثر پڑتا ہے۔ غزل کا
اسلوب ایجاز و اختصار، رمز و کنایہ مجاز، تمثیل، استعارہ و تشبیہ سے

مرکب ہے اس لئے اس میں وہ تمام خوبیاں اور خامیاں ملتی ہیں جو "سخن مختصر" کی خصوصیات ہیں۔ شدت تاثر، موسیقیت اور بلاغت کے اعلیٰ ترین مدارج تک زبان اسی پیرایہ میں پہونچتی ہے۔ بادہ وساغر کا استعارہ ہو یا لالہ وگل کا پردہ، لیلائے غزل کے لئے یہ ضروری ہیں لیکن یہ اسلوب واقعاتی ڈرامائی اور بیانیہ شاعری میں بلائے جان بن جاتا ہے۔

غزل ہمارے ہاں غنائی شاعری کی صرف ایک شکل ہے، اس کا یہ مطلب نہیں کہ ہم دوسرے انداز میں نہیں گا سکتے۔ یہ کسی دوسرے اصناف سخن کی حریف نہیں کیونکہ اس کا اپنا دائرہ عمل ہے لیکن یہ ہیئت کے اعتبار سے بے وقت کی راگنی کبھی نہیں ہوگی۔ یہ ایک پیمانہ ہے۔ جس میں جس قسم کی کشید دل چاہیئے بھر دیجیئے۔ اور ہمارے شعرا بھرتے رہے ہیں۔ اردو کے ابتدائی دور میں یہ فارسی غزل کی نقل بن کر ہمارے سامنے آئی۔ میر کے ہاتھوں حسن کی نیم خوابی اور دل کے پھپھولوں کی ترجمان بنی۔ غالب نے اسے اپنی مخصوص بصیرت عطا کی۔ اس میں دھول دھپا بھی کھیلا گیا، یہ اسرار خودی اور رموز بے خودی کی عامل بھی بنی اور آج آتش وآہن کا کھیل کھیل رہی ہے۔ یہ تھی اور ہے۔ سوال صرف یہ رہ جاتا ہے کہ کیا یہ رہے گی؟ کیا ہماری نئی تہذیب میں اس کی ضرورت آئندہ بھی محسوس ہوگی۔ لیکن یہ سوال صرف صنف غزل تک محدود نہیں۔ اس کا اطلاق عام غنائی شاعری پر بھی ہو سکتا ہے۔ عہد جدید

کے تمام معاشرتی رجحانات کسی نہ کسی قسم کے اشتراکی سماج کی طرف رہبری کر رہے ہیں۔ اور اشتراکی سماج میں عوامی موسیقی کی طرح غنائی شاعری کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ غزل بنیادی طور پر ایک انفرادی فنکارانہ عمل ہے۔ لیکن اس کے جذبات کی عمومیت مسلّم ہے، جو سرشت انسانی کی وحدت اور جبلتوں کی یکسانی پر مبنی ہے۔ اور یہ عمومیت ماضی حال اور مستقبل تینوں زمانوں کا احاطہ کرتی ہے۔

اقبال

"ہے عجب مجموعۂ اضداد اے اقبال تو"

فکر اقبال کے تضاد کے مذکور سے اس کی تنقیص مقصود نہیں ؛ اس لئے کہ فلسفہ جدید میں تصور تضاد محمود ہے نہ کہ نا محمود : اور فلسفہ کیا، سائنسی فکر میں بھی قانون تضاد کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔

فکری اعتبار سے اقبال مجدد تھے۔ انھوں نے متضاد تورات سے فکر کا نیا امتزاج تیار کیا، ان کے پاس ایک بنیاد ضرور ہے۔ یہ بنیاد تعلیمات اسلامی کی ہے۔ اسی پر انھوں نے اپنا قصر فکر تعمیر کیا ہے۔ جو بیک وقت "سوز و ساز رومی" اور "پیچ و تاب رازی"، "دانش برہانی" اور دانش نورانی"، "مے لا اور نشہ الا اللّٰہ سے مرکب ہے۔ یہ نہ مشرق سے بیزار ہے اور نہ مغرب سے۔ اس میں یورپ کی روشنیٔ علم و ہنر بھی ہے اور حکمائے مشرق کی نظر بھی۔ یہ سائنس، فلسفے اور

مذہب کا سمجھوتہ ہے جس کی تشکیل میں نٹشے، برگساں، میکٹیگرٹ، مرشد رومی اور جمال الدین افغانی سب کا ہاتھ ہے۔

اقبال کے اس مرکب فلسفہ کی کئی سطحیں ہیں۔ لیکن ہر سطح پر اقبال کا اجتہادی نقطۂ نظر قائم ہے اور بنابریں وہ اجتماع اضداد بھی جس کی طرف اشارہ کرنا اس مختصر سے مطالعہ کا اصل مقصد ہے۔

اگر مابعد الطبعیاتی سطح سے بحث کا آغاز کیا جائے تو اقبال کے تصورِ خدا ہی سے تضاد فکر آشکار ہے۔ ابتدا میں جب اقبال کیمبرج کے سبزہ زاروں میں اپنے استاد میکٹیگرٹ کے ساتھ لمبی سیر کو جاتے اس وقت وہ وحدت الوجود کے قائل تھے۔ فلسفہ خودی کی تشکیل کے ساتھ ساتھ ان کے ذہن سے جالے صاف ہوتے گئے۔ اور اب ان کا خدا "خودی برتر" کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے جو بالارادہ کسی خاص مقصد کے پیش نظر تخلیق کے کام میں مصروف ہے۔ اس کا تخلیقی عمل اندھے کی لاٹھی نہیں۔ اس کے پیچھے واضح مقصد اور روشن نظر ہے۔ اسی کے آغوش میں لامحدود خودیاں پرورش پاتی ہیں۔ یہاں قطرے کی عشرت یہ نہیں کہ وہ دریا میں فنا ہو جائے۔ ذرّے کا مقدر یہ نہیں کہ وہ صحرا میں گم ہو جائے یہاں

قطرہ ہے لیکن مثال بحر بے پایاں بھی ہے
اور سمٹے تو یہ ذرّہ ہے پھیلے تو یہ صحرا ہے

کیونکہ حیات کے امکانات اور اس کی توسیع لامحدود ہے۔ یہاں تک

اقبال کی الٰہیات منطقی وحدت کی حامل ہے لیکن اس کے بعد جب وہ ماورا یا محیط کل کے مبحث پر آتے ہیں تو وہ خدا کے ان دو تصورات کو ملانے کی کوشش کرتے ہیں۔ محیط کل کا تصوّر عام طور پر وحدت الوجود سے منسوب کیا جاتا ہے اور اقبال کی تشخیص کے مطابق یہ تصوّر اسلام کا مرض کہنہ ہے۔ اقبال کے خیال میں خدا ماورا بھی ہے اور محیط کل بھی لیکن بعض مذہبی وجوہ کے پیش نظر اقبال نے اس کی ماورائیت پر زور دیا ہے۔ اس مرکب تصور خدا پس منظر میں رکھا جائے تو یہ بات سمجھ میں آجائے گی کہ اقبال تصوف پر اعتراض کرتے ہوئے خود صوفی کیوں تھے۔

اقبال کے افکار کی دوسری سطح ان کے تصور کائنات سے تعلق رکھتی ہے خدا کے وجود کو بنیادی طور پر تسلیم کرتے ہوئے اقبال کائنات کے ارتقا پر سائنسی نقطۂ نظر سے خود فکر کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور اپنا رشتہ ارتقائی مفکرین سے ملاتے ہیں۔ ان کے خیال میں وجود بسیط نے اپنے آپ کو دو حصوں میں منقسم کر لیا ہے "خود" اور "غیر خود" انھیں دونوں کی باہمی آویزش اور کشمکش سے حیات ارتقا کے مدارج طے کرتی ہے۔ استعاروں کے پردوں میں یہ داستان ان الفاظ میں دہرائی گئی ہے۔

ہر اک شے ہے پیدا رم زندگی	دما دم رواں ہے یم زندگی
کہ شعلے میں پوشیدہ ہے موج دُود	اسی سے ہوئی ہے بدن کی نمود
خوش آئی اسے محنت آب و گل	گراں گرچہ ہے صحبت آب و گل

غرض کہ اقبال شعلۂ و دُود دونوں کی حقیقت کو تسلیم کرتے ہوئے

مثنویت کو اپنے افکار میں جگہ دیتے ہیں اور پھر اس کا عینی حل پیش کرتے ہیں۔ اسی لئے ان کے یہاں حفظِ تن اور حفظ جان دونوں ضروری ہیں۔ وہ جان و تن کے تناقض کو فطری حیثیت سے نہیں بلکہ زندگی کے حوالے سے حل کرتے ہیں۔ اُنھوں نے شکم پرستوں پر طنز کی کی ہے۔ لیکن شکم کی اہمیت پر زور دیا ہے، اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اپنے الہیاتی مفروضات سے قطع نظر وہ حقیقت بیں تھے کہ یہی عین اسلام ہے۔

لیکن وہ ارتقا کے قائل ہوتے ہوئے بھی اس کے انجام سے خائف ہیں۔ ان میں نیٹشے کی جراُت رندانہ اور منطقی نظر نہیں جو ارتقا کی انتہا فوق البشر کی خدائی میں دیکھتی ہے۔ اقبال ارتقا ر حیات کو "بندہ مولا صفات" سے آگے نہ لے جا سکے یا اگر کبھی چہرۂ افکار سے پردہ اٹھانے کی کوشش کی تو بس یہاں تک پہنچے

تو ہے فاتح عالم خوب زشت — تجھے کیا بتاؤں تیری سرنوشت
حقیقت یہ ہے جامۂ حرف تنگ — حقیقت ہے آئینہ گفتار زنگ
فروزاں ہے سینے میں شمع نفس — مگر تابِ گفتار کہتی ہے بس

یہ "بس" کا مقام مذہبی مفکرین کے یہاں ہمیشہ آتا ہے کیونکہ یہیں سے ایمان و ایقان کی سرحدیں شروع ہوتی ہیں۔ اقبال کا اصلی اور سائنسی نقطۂ نظر اسی "بس" پر جا کر ہمیشہ رک جاتا ہے، کیونکہ اس کے آگے نامعلوم کا وہ افق ہے۔ جہاں عقل حیلہ جو اور منطق خشک پوست دونوں کی کار پرداریاں ختم ہو جاتی ہیں۔ عقلیت پرستوں کے یہاں یہ ایک قسم کا عجز ہے۔

فلسفے میں اقبال کا طریق وجدان ہے جسے وہ عشق یا نظر سے تعبیر کرتے ہیں۔ عینی فلسفے کے لئے اس طریق کا ہونا ضروری ہے۔ لیکن اقبال نے عقل کی اہمیت کو بھی تسلیم کیا ہے۔ عقل وعشق کے تلازمہ میں گو انھوں نے عشق کا پلّہ ہمیشہ بھاری رکھا لیکن عقل کو اتنا فرومایہ نہیں سمجھا جتنا کہ ہمارے عقل دشمن شعرا نے، اور آخر آخر میں تو عقل کے مفہوم کو اس قدر توسیع دی کہ وجدان کا اس پر اطلاق کرتے ہوئے ''دانش نورانی'' کہا۔ فلسفی کی حیثیت سے اقبال منکر عقل ہو بھی نہیں سکتے تھے۔ اپنے خطبات میں برگساں کے حوالے سے کہتے ہیں کہ درحقیقت وجدان بھی ایک قسم کی عقل برتر ہے۔ فلسفہ اقبال میں عقل کا مقام اسی نسبت سے ہے جس نسبت سے اقبال مذہب کو سائنسی نقطۂ نظر سے دیکھ سکتے تھے۔

فکرِ اقبال کی تیسری سطح اِن کا سماجی فلسفہ ہے، جسے اُنھوں نے بے خودی کا نام دیا ہے۔ اس سلسلے میں پہلا سوال فرد وجماعت کے باہمی ربط کے بارے میں پیدا ہوتا ہے۔ یہاں اُنھوں نے متوازن نقطہ نظر کا ثبوت دیا ہے۔ اسلام کے معاشرتی نظام میں اُنھیں وہ حسین توازن نظر آتا ہے۔ جہاں فرد کی نشو نما بے خطرہ ہو سکتی ہے اور جہاں جماعت کے حقوق کا ہر لحظہ احترام کیا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں اس قدر اشارہ کرنا ہے کہ اقبال کی بیشتر زمزمہ خوانی خودی کے سلسلے میں ہے نہ کہ بیخودی کے سلسلے میں۔ ان کے افکار میں خودی پر اس قدر زور ملتا ہے کہ اس بارے

میں ان کا نظری توازن ختم سا ہو جاتا ہے۔ یہ فرد ہے جو نپولین کے کردار اور اس کی تگ و تاز، مسولینی کی "شعاع نظر" اور شیطان کے اس ہمہمہ میں نظر آتا ہے۔

کون کر سکتا ہے اس کی آتش سوزاں کو سرد
جس کے ہنگاموں میں ہو ابلیس کا سوز دروں

بانگ درا سے لے کر ارمغان حجاز تک اقبال کا سارا کلام دیکھ جائیے، اور بتائیے کہ ان کی نوا کہاں تیز تر ہے، ان کے نفس سے لالہ کی آگ کہاں دہکتی ہے؟ یہ وہی مقامات ہیں جہاں انھوں نے خودی کی عظمت کو محسوس کیا ہے۔ اس کے بعد بے خودی کے زمزمے خانہ پُری کی چیز معلوم ہوتے ہیں۔ یہ فلسفہ خودی ہے۔ جہاں اُنھوں نے خالص اجتہاد سے کام لیا ہے۔ یہ فلسفۂ خودی ہے جہاں وہ جدّت پسند ہیں۔ یہ فلسفہ بے خودی ہے جہاں انھوں نے صرف استعارہ بدلا ہے مفہوم نہیں۔ ان دونوں آوازوں کو سنئے اور فرق پہچانیے۔

فارغ تو نہ بیٹھے گا محشر میں جنوں میرا
یا میرا گریباں چاک یا دامن یزداں چاک

اور اس کے بعد یہ ملاحظہ ہو

میں بھی مظلومی نسواں سے ہوں غم ناک بہت
نہیں ممکن مگر اس عقدۂ مشکل کی کشود

معاشرتی مسائل پر آکر اقبال کا سارا اجتہادی نقطۂ نظر ختم ہو جاتا

ہے اور وہ قدامت پرستی کا شکار ہو جاتے ہیں۔ عمرانی فکر میں وہ ماضی کو حال پر ترجیح دیتے ہیں۔ اور یہ ان کے محدود سماجی فلسفے کا طفیل ہے کہ وہ یورپی تہذیب پر مسلسل طنز کرتے ہیں اور یورپ اور یورپی سماج کو ضمیر پاک وخیالی بلند و ذوق لطیف سے محروم بتاتے ہیں۔ یورپی تمدن کی بنیادیں یونانی فلسفے کی عقلیت پرستی اور فرانسیسی انقلاب کے تصوّرِ حریت اور عدل پر استوار ہیں۔ سماجی زندگی کی تنظیم کے لئے اس سے زیادہ صالح اصول اور کیا ہو سکتے ہیں اگر ہم مشرق کی ماورائیت پرستی کے نام پر فاقہ کشوں کی ایک جماعت تیار کر بھی لیں تو اس پر کسی طرح ایک صحت مند سماج کا اطلاق نہیں ہو سکتا۔

سماجی افکار میں اقبال کا "مجموعہ اضداد" ہونا اُس وقت اور زیادہ ثابت ہو جاتا ہے جب وہ یہ کہتے ہیں کہ "میں اسلام کو ایک قسم کی اشتراکیت ہی سمجھتا ہوں" یہاں یہ ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ اردو میں اقبال پہلے شاعر ہیں جنھوں نے انقلاب روس کے مفہوم کو سمجھا اور خضر راہ میں دور مزدور کو خوش آمدید کہا۔ اپنے اردو اور فارسی کلام میں انھوں نے اشتراکیت کے مختلف پہلوؤں سے دلچسپی کا اظہار کیا ہے بلکہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ بنیادی طور پر مادیت اور دہریت کے علاوہ انھیں مارکسی اشتراکیت اور اسلام میں کوئی اور فرق نظر نہیں آیا۔ اسی لئے مارکس کو انھوں نے "کلیم بے تجلی" اور "مسیح بے صلیب" کے ناموں سے یاد کیا ہے۔ ع

نیست پیغمبر ولیکن در بغل دارد کتاب

اور ان کی مسلسل کوشش یہ رہی ہے کہ اشتراکی کوچہ گردوں
کولا سے الا اللہ کے مقام تک لے جائیں۔ لینن کو خدا کے حضور میں پہنچا دیں۔
اسی لئے انھوں نے "اسلامی اشتراکیت" کے فارمولے میں سوچا ہے۔
اور انقلاب روس کی روشنی میں اسلامی مملکت کے تصور اور اسلام
کے اقتصادی نظام کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ مارکشی اشتراکیت کی طرف
اقبال کا جو رویہ رہا ہے اس میں ایک آتش پرست کا سا تذبذب
اور جھجک پائی جاتی ہے۔ ان کے لئے اس کے معاشی تصورات کشش
رکھتے ہیں، لیکن جب اس کی فلسفیانہ مادیت کی طرف نظر جاتی ہے تو کارل
مارکس کا حوالہ دے کر لکھتے ہیں:

دیں آں پیغمبر حق ناشناس
بر مساوات شکم دارد اساس

اور جب وہ ملوکیت اور اشتراکیت کو قوسین میں رکھ کر یہ کہتے ہیں کہ

غرق دیدم ہر دو را در آب و گل
ہر دو را تن روشن و تاریک دل

تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مادیت کے فلسفے پر وہ تن پروری اور
شکم پرستی کے روائتی اعتراضات کی بوچھاڑ کر رہے ہیں حالانکہ
مادیت کے فلسفے کو وہ ایک حربہ بھی سمجھتے ہیں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:
"مادیت مذہب کے خلاف ایک بڑا حربہ ہے۔ لیکن ملّا اور صوفی کے
استیصال کے لئے ایک موثر حربہ ہے..... اسلام کی روح مادے

کے قرب سے نہیں ڈرتی۔"

دراصل جب کبھی کوئی مفکر مذہبی عینیت اور مارکسی اشتراکیت کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرے گا تو اُسے ایسے مراحل سے دوچار ہونا پڑے گا۔ وہ متضاد تصورات میں سوچے گا۔ اس لئے واضح اصطلاحات میں نہیں سوچ سکے گا۔ اور اقبال کی طرح "اسلامی اشتراکیت" کے تصورات کی تفصیل پیش نہیں کر سکے گا۔ زیادہ سے زیادہ اس ضرورت کی طرف اشارہ کر سکے گا کہ "اسلام کے لئے کسی قابل قبول صورت میں اشتراکی جمہوریت کو اختیار کر لینا اور اُسے اسلامی قانون سے ہم آہنگ بنانا کوئی نیا انقلاب نہیں بلکہ اسلام کی اصل اور اساسی پاکیزگی کو پھر سے حاصل کرنا ہے۔

فکر اقبال کا تضاد ان کے سیاسی نظریات کی سطح پر اور زیادہ واضح ہو جاتا ہے۔ اس سلسلے میں یہ بات قابل غور ہے کہ اقبال واحد شاعر تھے۔ جن کے اشعار ۱۹۴۷ء سے قبل کے پُر آشوب دور میں ہر دبستاں خیال کے لوگوں کی ترجمانی کرتے رہے ہیں۔ ان کی نظمیں بیک وقت کانگریس، مسلم لیگ، جمعیۃ العلماء، اور احرار کے پلیٹ فارم سے پڑھی جاتی تھیں۔ بالخصوص مسلم سماج کے مختلف النوع افکار کی گونج ان کے کلام میں ملتی ہے۔ اگر ہندوستانی مسلمان کے قلب کی اس دو نیم کیفیت کا اندازہ کرنا ہو جو ہندی نغمے اور حجازی لے میں تقسیم تھی، تو اقبال کے کلام کا مطالعہ کیجئے۔ وہ ہماری سیاسی منتشر خیالی کا بہترین آئینہ دار ہے۔ اس میں "سارے جہاں

سے اچھا ہندوستاں ہمارا" بھی ہے اور "چین و عرب ہمارا ہندوستان ہمارا" بھی۔ سیاسی فکر کا یہ تضاد اقبال کے ابتدائی دورِ شاعری تک محدود ہیں۔ اس دور میں بھی جب وہ حجازی لے میں گا رہے تھے اور پوچھ رہے تھے۔

کیا کوئی غزنوی نہیں معرکۂ حیات میں

ان کی دلچسپی خاکِ وطن سے برقرار رہی۔ اس حجازی لَے کے دَور میں اس نغمۂ ہندی کو بھی سنئے جو ضربِ کلیم کی ایک نظم 'شعاعِ اُمید' میں ملتا ہے۔ ایک شوخ کرن سورج سے کہتی ہے۔

چھوڑوں گی نہ میں ہند کی تاریک فضا کو
جب تک نہ اُٹھیں خواب سے مردانِ گراں خواب

خاور کی امیدوں کا یہی خاک ہے مرکز
اقبال کے اشکوں سے یہی خاک ہے سیراب

چشمِ مہ و پرویں ہے اسی خاک سے روشن
یہ خاک کہ ہے جس کا خزف ریزہ دُرِ ناب

اس خاک سے اٹھے ہیں وہ غوّاصِ معانی
جن کے لئے ہر بحرِ پُر آشوب ہے پایاب

وطنیت اور اسلامیت کی دورنگی صرف اقبال کے پیشِ نظر نہیں تھی، اسلامی ہند کا دل عرصے سے اس بارے میں دو نیم رہا ہے۔ یہ بنیادی سوال تقسیمِ ہند کے بعد بھی مسلمانوں کے سامنے موجود ہے۔ یعنی اپنی ہندیت کو اسلامیت سے کیونکر ہم آہنگ کریں۔ عیسائیت پر نشاۃ الثانیہ

کے بعد قومیت حاوی ہوتی گئی۔ اسلامی ممالک میں جدید سیاسی فکر کا رجحان اسی طرف ہے گو اسلامیت کا خواب دیکھنے والوں کی ابھی تک کمی نہیں۔ اقبال کا عہد اس لحاظ سے اور بھی زیادہ پُرآشوب تھا بیسویں صدی میں قومی تحریک کی نشو و نما کے ساتھ ساتھ اسلامیت مختلف شکلوں میں ہمارے سماج اور ادب میں کار فرما تھی۔ اقبال کی شاعری اس کا نقطۂ عروج تھی۔ لیکن اقبال اپنی عظمت فکر کے باوجود اس تضاد سے کیوں کر بچ سکتے تھے جسے تاریخی عمل نے ہندی مسلمانوں کی تقدیر بنا دیا تھا۔ ہمارا شاعر اور ہمارا مفکر ہماری ہی آرزوؤں، امنگوں اور جستجوؤں کا ترجمان ہوتا ہے۔

بنیادی طور پر چونکہ اقبال ہندی قومیت اور اسلامیت کا کوئی قابل قبول سمجھوتہ پیش نہیں کر سکے اس لئے بعض اہم سیاسی مسائل پر انھوں نے جو بیانات دئے ہیں یا جو تجاویز پیش کی ہیں ان میں بھی رخنے موجود ہیں۔ عملی سیاست کے سلسلے میں میں اس وقت اقبال کی نام نہاد تجویز پاکستان کے تذکرہ پر اکتفا کروں گا۔ یہ تجویز انھوں نے ۱۹۳۱ء میں مسلم لیگ کے الہ آباد سیشن کی صدارت کرتے ہوئے پیش کی تھی۔ اس سلسلے میں ان کے الفاظ یہ تھے۔

"مغربی جمہوریت کا اصول ہندوستان پر فرقہ داری گروہوں کی اہمیت تسلیم کئے بغیر منطق نہیں کیا جا سکتا۔ اس لئے مسلمانوں کا یہ مطالبہ کہ ہندوستان کے اندر ایک اسلامی ہندوستان قائم کیا جائے

بالکل حق بجانب..... میری خواہش ہے کہ پنجاب، صوبہ سرحد، سندھ اور بلوچستان کو ایک ہی ریاست میں ملا دیا جائے.... خواہ یہ ریاست سلطنت برطانیہ کے اندر حکومت خود اختیاری حاصل کرلے خواہ اس کے باہر...... مجھے تو ایسا نظر آتا ہے کہ اور نہیں تو شمالی مغربی ہندوستان کے مسلمانوں کی آخر ایک منظم اسلامی ریاست قائم کرنا پڑے گی۔....... اسلام اس ملک میں بحیثیت ایک تمدنی قوت کے جب ہی زندہ رہ سکتا ہے کہ وہ ایک مخصوص علاقے میں اپنی مرکزیت قائم کرے۔"

اس تجویز کا تجزیہ کیجئے تو چند دلچسپ باتیں سامنے آتی ہیں۔

(۱) اقبال کے ذہن میں تقسیم ہند کا مسئلہ بالکل نہیں تھا۔ وہ پنجاب صوبہ سرحد، سندھ اور بلوچستان کو ملا کر ہندوستان کے اندر ایک اسلامی ہندوستان بنانا چاہتے تھے۔

(۲) وہ ہندوستان کے اندر صوبائی گروہ بندی فرقہ وارانہ طور پر نہیں بلکہ تہذیبی لحاظ سے کرنا چاہتے تھے۔ ان کے پورے خطبہ صدارت میں مشرقی بنگال کے مسلمانوں کے بارے میں ایک بھی اشارہ نہیں ملتا۔ اس کی وجہ ظاہر ہے۔ ہندی مسلمانوں کی تہذیب کے امین مشرقی بنگال کے مسلمان نہیں بن سکتے ہیں۔

اس طرح اقبال اپنی تجویز کے ذریعے سے نہ تو مسلم لیگ کے لاہور ریزولوشن تک پہنچ سکے۔ اور نہ ہندوستانی قومیت کے

ان تقاضوں کو پورا کر سکے جو قوم پرست مسلمانوں کے سامنے تھے۔ اس سلسلے میں فلسفیانہ نقطہ نظر سے اقبال کے لئے ایک دقت بھی تھی۔ وہ ۱۹۰۸ء سے جغرافیائی وطن کی مخالفت کرتے آئے تھے۔ پھر ہندوستانی مسلمانوں کے لئے وہ جغرافیائی وطن کا مطالبہ کس منہ سے کرتے۔ لہذا وہ اپنے مطالبے میں اس سے آگے نہ بڑھ سکے ـــــ "اسلام اس ملک میں بحیثیت ایک تمدنی قوت کے جب ہی زندہ رہ سکتا ہے کہ وہ ایک مخصوص علاقے میں اپنی مرکزیت قائم کر لے۔"

یہ تھا مجموعہ اضداد اقبال کے افکار کا مختصر سا تجزیہ۔ اقبال کے کلام اور ان کے افکار میں ہندی مسلمانوں کی ان تمام الجھنوں کا عکس ملتا ہے جن سے ہم آج بھی دوچار ہیں۔ یہ الجھن اس تاریخی عمل سے پیدا ہوئی ہیں جس نے متضاد تصورات حیات اور افکار کو ہمدگر کر کے ایک نیا تہذیبی مرکب تیار کر دیا ہے۔ اقبال کے متضاد افکار کا سر چشمہ ہندی مسلمانوں کی یہی زندگی ہے، جو ہندیت اور اسلامیت، مشرقیت اور مغربیت، عجم کے حسن طبیعت اور عرب کے سوز دروں سے مل کر بنی ہے۔ ہماری تاریخ کے صرف چند موڑوں پر ان عناصر میں اعتدال ملتا ہے۔ اقبال کے افکار اس اعتدال سے عاری ہیں۔

سوالات کا اٹھانا ضروری ہے۔ یعنی یہ کہ نقاد اور شاعر کا باہمی رشتہ کیا ہوتا ہے؟ کیا ذہن کی تنقیدی اور تخلیقی صلاحیتیں ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ اور یہ تنقیدِ ادب کا کام شاعر بہتر انجام دے سکتا ہے یا فلسفی؟ تاریخ تنقید میں فن شعر کے بارے میں جن لوگوں نے لکھا ہے وہ تین قسم کے ہیں۔ پہلی قسم خالص فلسفی نقادوں کی ہے۔ جن کے پیش نظر صرف کلاسیکی ادب کا سرمایہ ہوتا ہے اور جنھوں نے فنی بصیرت سے زیادہ اپنے فلسفیانہ ذہن کے زور پر عام نظریہ جمالیات کے ایک جزو کے طور پر نظریہ شعر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ عام طور پر یہ نظریہ ان کے مابعد الطبیعاتی تصورات کے تابع اور فلسفہ اخلاقیات کے تحت ہوتا ہے۔ دوسری قسم "شاعر فلسفی" نقادوں کی ہے جیسے گوئٹے اور اقبال جنھوں نے اقدار عالیہ کا نظام مرتب کرتے وقت فن شعر پر بھی لکھا ہے اور اس کے نظری اور عملی دونوں پہلوؤں سے بحث کی ہے۔ لیکن ان کی یہ بحث فلسفی نقادوں کی طرح مرتب منظم اور مدلل نہیں۔ تیسری قسم شاعر نقادوں کی ہے۔ یہ نرے شاعر نہیں ہوتے بلکہ اُنھیں تنقید کا بھی چسکہ ہوتا ہے۔ یہ لوگ اپنی تنقیدات میں آداب شعر اور رموز فن دونوں کو پیش نظر رکھتے ہیں نہ کہ فلسفی نقاد یا شاعر فلسفی کی طرح فلسفہ جمال یا نظریہ فن کو۔

مصحفی نقادوں کے اسی قبیلے سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان
شاعر نقادوں کی تنقید مخدوش بھی ہوتی ہے اور اپنے نقطۂ نظر
سے محفوظ بھی۔ یہ ارشادات اور فرمودات کی شکل میں ہوتی ہے
اس میں صوفی کا سا ابہام اور غزل کی سی ریزہ خیالی ہوتی ہے۔
آنکھوں کے آگے ایک بجلی کے کوند جانے کی سی کیفیت ہوتی ہے۔
غالب اور کیٹس کے ادبی خطوط میں بڑے پتے کی باتیں مل جاتی
اور جب کہ فلسفی نقاد اپنی قوت استدلال سے فن کو فلسفہ کی
منطق میں ڈھالنے کی کوشش کرتا ہے، شاعر نقاد فلسفہ جمال کو
بھی رموز مملکت کے طور پر پیش کر جاتا ہے۔ اس لئے تنقید
چاہے فلسفہ بن جائے یا سائنس، اس خسرو مملکت کی عبارت اور
اشارت کی ہمیشہ ضرورت رہے گی۔ انگریزی ادب ہو یا اردو ادب، فن
شعر کے بارے میں سب سے گہری باتیں شاعر نقادوں ہی نے کہی ہیں۔
ورڈسورتھ، کولرج، کیٹس، شیلی، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، غالب
حالی، شبلی۔ فراق۔ اور آج بھی تخلیق شعر کے ابتدائی مراحل کے
بارے میں تنقیدی بصیرت جو شاعر نقادوں کی ریزہ خیالی اور
غیر مربوط اشارات سے حاصل ہوتی ہے۔ فلسفیوں کے مقالات سے نہیں ہوتی۔
ہمارے تذکرہ نویس، بشمول مصحفی بیشتر شاعر نقاد تھے جنھوں
نے دراصل تنقید بہت کم کی ہے اور شعراء کے تذکرے اور انتخاب
زیادہ۔ تاہم شعراء کے کلام پر رائے دیتے وقت وہ اپنے نظریہ فن

کے بارے میں بلیغ اشارات کہہ گئے ہیں۔ وہ خود ساختہ اصول فن پر اپنے کلام کے بیشتر اور بہتر حصے میں عامل بھی رہے ہیں۔ ہمیں انھیں قطرات میں دجلہ تلاش کرنا ہے۔ اور ان کے انھیں اشارات سے ان کے نظریہ فن کا خاکہ تیار کرنا ہے۔

مصحفی کے نظریہ فن کی تحقیق اس لئے اور ضروری ہے کہ وہ ہماری تاریخ شعر میں ایک ایسے مقام پر کھڑے ہیں جسے ہم دو دھاروں کا سنگم کہہ سکتے ہیں اور ان کی ذات اس ہنگامہ کشمکش اور حسن اتصال کا مرکز ہی ہے جو صرف سنگم شخصیات کا مقرر ہوتا ہے۔ وہ ایک وسیع زمانے اور وسیع علاقے پر بھی پھیلے ہوئے ہیں۔ ان کے ہاتھوں میں زبان اور شاعری ایک مکمل شکل میں پہنچی تھی۔ میرؔ نے ہماری زبان کی توسیع ان حدود تک کردی تھی جہاں وہ حسن کی نیم خوابی اور دل کے پھپھولوں کی ترجمان بن چکی تھی۔ سوداؔ نے اپنی شگفتہ دماغی اور خندہ بے جا کے ذریعے اسے عقائد کی خیال آفرینی اور ہجویات کی حقیقت بینی تک وسعت دیدی تھی۔ یہ خیال غلط ہے کہ دلّی کی شاعری محض داخلیت کی شاعری ہے۔ انھیں ریشم کے کیڑوں میں وہ سر آمد روزگار بھی تھا جو دوسروں کا دامن چاٹتا رہا، میری مراد سوداؔ سے ہے۔

مصحفی کا زمانہ نہ صرف فن کی بلندی کا تھا بلکہ اساتذہ فن کی سربلندی کا بھی۔ سوداؔ کی طرح مصحفی نے بھی بھانپ لیا تھا

کہ فارسی گوئی کا دور دور سر زمین ہند میں ختم ہو چکا ہے۔ اس لئے کہ ریختہ اب مکمل طور پر نکھر چکا تھا اور اس کے اسالیب شعر بھی۔ مصحفی نے بھی اسے "بمقتضائے رواج زمانہ" سمجھا اور اس کے رواج اور آداب و نظریات کو قبول کیا اور پیشہ بنایا۔

مصحفی کے تذکروں سے ان کے نظریہ فن کا سب سے اہم پہلو یہ نکلتا ہے کہ شاعر بمقتضائے موزونی طبع یا طبیعت شعر کہتا ہے۔ جسے بعد کو "بہ فیض صحبت بزرگان" یا "اساتذہ فن" سے نکھارنا چاہئے۔ "موزونی طبع" کی ترکیب اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ نظریہ شعر جن یا دیوی دیوتاؤں یا "مقدس دیوانگی" کے نیم مذہبی یا عینی تصورات سے آگے بڑھ چکا تھا۔ شعر کی تفسیر صرف نفسیات انسانی سے ممکن ہے۔ یعنی شعر گوئی کا ملکہ اسی ذہنی صلاحیت کا نام ہے جس کے لئے سب سے پہلے وزن کا احساس ضروری ہے۔ لیکن "موزونی طبع یا طبیعت" (اور یہ ترکیب مصحفی نے بار بار اپنے تذکروں میں استعمال کی ہے) تربیت اور تہذیب چاہتی ہے۔ اور یہیں سے مصحفی کی تنقیدوں استاد کے منصب کا ذکر اور "فیض صحبت بزرگان" کا تذکرہ آتا ہے۔ ہر زبان کی تاریخ شعر میں ایک دور استادوں کا دور ہوتا ہے جب اساتذہ فن کے سامنے زانوئے تلمذ تہ کرنا ضروری سمجھا جاتا ہے۔ مصحفی نے بنارس کے ایک غیر مسلم شاعر کی موزونی طبع کی تعبیر کرتے ہوئے

اس کے بے استادہ ہونے کا ذکر کیا ہے اور وجہ یہ بتائی ہے کہ اس شہر میں فن شعر کے استاد نہیں ملتے۔ یہ اساتذہ فن موزونی طبع نہیں پیدا کرتے لیکن اپنے علم اور نکتہ سنجیوں سے خامکاروں کو نکات فن سے آگاہ ضرور کر دیتے ہیں۔ ہماری تاریخ شعر شاہد ہے کہ انعام اللہ خاں یقینؔ کی شاعرانہ تربیت میں مرزا مظہر جان جاناں کا کس قدر ہاتھ تھا۔ عرصے تک لوگوں کو یقینؔ کے کلام پر کلام مرزا کا دھوکا ہوتا رہا۔ مصحفیؔ کے بقول بے استادہ "تحقیق محاورہ و اصطلاح" سے نابلد رہتا ہے۔ "طبع ممیزہ" اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب کسی "ذہن رسا" کو استاد کامل مل جائے۔ مصحفیؔ نے جابجا اپنی استادی پر فخر کیا ہے اور اپنے اکثر شاگردوں کو "بمیامن خامہ اصلاحِ فقیر" شعر کا امیر و کبیر بنایا ہے۔ ریاض الفصحا میں یوں رقمطراز ہیں:

"در زبان اردوئے ریختہ قریب صد کس امیرزادہا و غریب زادہا بحلقۂ شاگردی من آمدہ باشند و فصاحت و بلاغت از من آموختہ"

"تحقیق محاورہ و اصطلاح" اور اس کے لئے ایک استاد کی ضرورت اس وقت اور زیادہ محسوس ہونے لگی، جب اردو شاعری کا اکھاڑا دہلی سے اکھڑ کر لکھنؤ کی اجنبی سر زمین میں جا جما۔ لکھنؤ کا علاقہ اودھی بولی کا علاقہ ہے۔ اور اودھی ان بولیوں سے بالکل مختلف تھی جن سے دلّی کا اجڑا دیار گھرا ہوا تھا۔ یہ اہل لکھنؤ کا عجز زبان تھا

جس نے فن شعر میں استادی وشاگردی کو لازم وملزوم کر دیا۔ اور استادی کو ایک دستور کی حیثیت بخشی۔ نوابان اودھ کے زمانے میں لکھنؤ کی آبادی کا بڑا حصہ ادبی حشرات الارض کی شکل میں امنڈ پڑا تھا۔ اسی نسبت سے ان کی تہذیب و تربیت کے لئے اہل زبان کی ضرورت تھی۔ مصحفی نے اسی لئے تذکروں میں "مشق سخن" پر زور دیا ہے۔ استادی کا ادارہ اس لئے اور پھلا پھولا کہ شعر گوئی لکھنؤ میں ایک فیشن کے طور پہ رائج ہو گئی تھی۔ ہر رئیس کی ڈیوڑھی سے کوئی نہ کوئی استاد فن ضرور وابستہ ہوتا تھا۔ اس طرح استادوں کی دنیا اور ان رئیس زادوں کی عاقبت سنور جاتی تھی۔ مصحفی کے تذکرہ ہندی ہی میں دیکھئے کہ مرزا سلیمان شکوہ کا ذکر ایک صفحہ میں ہے جب کہ میر و سودا کا صرف نصف صفحے میں۔

اردو کے اسالیب غزل کا سرچشمہ ولی کی شاعری ہے جس میں صنعت کاری بھی ہے اور جذبات نگاری بھی۔ معنیٰ کی کٹاری بھی ہے اور الفاظ کی مینا کاری بھی ہے خارجیت بھی ہے اور داخلیت بھی لیکن یہ تشبیہہ واستعارہ کی شاعری ہے۔ فکر وعلائم کی نہیں۔ اس میں ہماری زبان کی سجاوٹ اور بناوٹ کے اولین نقوش ملتے ہیں۔ میر نے ولی کے کٹاری والے اسلوب کو توسیع دیکر تیر ونشتر میں تبدیل کیا۔ مصحفی بھی اسی کے کشتہ تھے۔ کیونکہ اس وقت تک اردو غزل کا نہ تو تخیلی اسلوب ابھرا تھا اور نہ فکری۔ اس کی تکمیل تو غالب کے ہاتھوں ہوئی تھی۔ چنانچہ تخیلی اسلوب کا وہ انداز جو بقول مصحفی

ناسخ، کے یہاں "تلاش ہائے معنی تازہ" یا "معنیٰ بندی تازہ" کی شکل میں نمودار ہو رہا تھا ان کے لئے چونکا دینے والا ضرور تھا لیکن وہ طبعاً اس کے خلاف تھے۔ جیسا کہ واجد کے "اشعار خیالی" کے بارے میں لکھتے ہیں۔

"اگرچہ فقرا اشعار خیالی کو عزیز نہیں رکھتا لیکن اس کی (یعنی واجد کی خاطر) یہ چند منتخب اشعار نقل کر رہا ہوں" واجد کے چند "اشعار خیالی" ملاحظہ ہوں:

لکھا ہے ہر غزل میں میں نے مضمون چشم گریاں کا
بجا ہے گر ہو تار اشک سے شیرازہ دیواں کا
حذر مینائے دل کو کیوں نہ ہو ان نرم رویوں سے
رگِ سنگِ صنم ہر تار ہے زلف پریشاں کا
مری زنجیر میں موجِ رم آہو کا عالم ہے
نگہبان اسیری ہو گیا رہبر بیاباں کا

یا یہ شعر سنیئے!

مرا شہرہ ہے طور چرخ پر آتش بیانی کا
صریر کلک کو دعویٰ ہے بانگِ لن ترانی کا

غالب نے صریر کلک کے اسی انداز پر اپنی قصر شاعری کی بنیاد رکھی اور اسی سے اپنا وہ مخصوص فکری اور ایمائی اسلوب غزل ابھارا

جو تاج کی طرح منفرد ہے۔ لیکن دلی والوں کی طرح مصحفی کو یہ انداز نغمہ سرائی محبوب نہیں تھا۔ اس لئے کہ میر و سودا کے قائم کردہ اسلوب شاعری ان کی نظر میں کمال فن تھا۔ یہاں شیخ محمد بخش واجد جیسے گمنام شاعر کے کلام کی تحسین منظور نہیں۔ صرف اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ مصحفی کا کلام اس انداز تغزل سے عاری ہے تو کوئی تعجب کی بات نہیں۔ ان کا فن ان کے تنقیدی شعور کا آئینہ دار ہے۔ وہ اس انداز کو ناسخ کے یہاں لفظی اور خارجی سطح پر دیکھ کر اس کی طرف اشارہ ضرور کرتے ہیں۔ لیکن اس "پہلوان شعر" (جس سے غالب بھی خائف رہتے تھے) کو داد نہیں دیتے۔ لیکن جب اس اسلوب کی دوسری شکل یعنی چیستاں گوئی کو جب وہ واجد کے یہاں پاتے ہیں تو شد و مد کے ساتھ مخالفت کرتے ہیں۔ اس کی وجہ شاید یہ بھی ہو کہ ناسخ کے مقابلے میں واجد پر برس پڑنا آسان تھا۔

مصحفی 'معنی آفرینی' کے قایل ہیں لیکن 'معنی بندی' کے نہیں۔ وہ شعر محض خیال کی آرائش کے لئے نہیں کہتے۔ شعر ان کے لئے نہ تو بال کی کھال نکالتا ہے اور نہ خارجیت پرستی۔ 'تیغ اور بھالے' کی شاعری کے زمانے میں وہ اپنی 'نالے کی شاعری' پر فخر کرتے رہے۔ کیوں کہ ان کے کانوں میں متقدمین شعرائے دہلی کی آواز گونج رہی تھی۔ وہ انھیں کا فرمایا ہوا مستند سمجھتے اور انھیں کا محسوس کیا ہوا معتبر۔ وہ "در زمین اساتذہ قدم می نہد" اور اس سے خوش اسلوبی کے ساتھ عہدہ برآ ہونے ہی کو کمال فن

جانتے تھے۔ نہ صرف زمینوں کے لئے وہ متقدمین کو اپنا استاد تسلیم کرتے ہیں۔ بلکہ معنوی اعتبار سے بھی غزل گوئی کی معراج یہی سمجھتے ہیں۔ کہ "شعر را سادہ سادہ می گوید" جیسے

ترے کوچے اس بہانے مجھے دن سے رات کرنا
کبھی اس سے بات کرنا کبھی اس سے بات کرنا

مصحفی آج تو قیامت ہے — دل کو یہ اضطراب کس دن تھا

خواب تھا یا خیال تھا کیا تھا — ہجر تھا یا وصال تھا کیا تھا
مصحفی شب جو چپ تو بیٹھا تھا — کیا تجھے کچھ ملال تھا کیا تھا

اے مصحفی بتا تو کیا کچھ خوشی ہوئی ہے — ہے ان دنوں جو تیرا چہرا بحالیوں پر

کیا آتا ہے تجھے مصحفی جواب تو دے — کھڑا رہے یہ ترے آستاں پہ یا پھر جائے

چمن میں آنے کی اس گل کے ہے خبر شاید — جو مضطرب سی ہے باد صبا سحر سے آج

یہ اشعار اس بات کے شاہد ہیں کہ مصحفی نے اپنے کلام کے بہترین حصے میں لفظ پرستی اپنا شعار نہیں کیا۔ اور نہ خیال بندی کو کمال فن جانا

ان کے نزدیک وہی اشعار درست ہے جو "در ترازوئے نقادان معیار معانی" درست آئے۔ اور یہ نقادان معیار معانی متقدمین شعرائے اردو تھے۔ جن سے حسرت کی طرح مصحفی نے مسلسل اکتساب کیا ہے۔

معانی پر اس قدر زور دینے کے باوجود مصحفی نے دیگر اساتذہ فن کی طرح "سلیقہ نظم" اور اس میں "مہارت تمام" کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے چنانچہ اپنے بارے میں لکھتے ہیں کہ موزونی طبع کے ساتھ ساتھ تحصیل علم میں بڑی کاوش سے کام لیا ہے۔ اور اکثر شاعروں کی کمی مشقی اور بے علمی کا رونا رویا ہے۔ زبان میں شیرینی، جس کا تذکرہ انھوں نے بار بار اپنے تذکروں میں کیا ہے۔ اسی وقت آتی ہے جب شاعر زباں دانی سے پوری طرح مسلح ہو۔ خود مصحفی کے کلام میں جو نرمی اور گھلاوٹ ہے وہ زبان کے صوتی پہلوؤں کے احساس کے بعد آئی ہے۔ کلام میں موسیقت اور رچاؤ اسی وقت آتا ہے جب شاعر ہیئت اور الفاظ پر برسوں غور و فکر کرے۔ مصحفی کی تنقیدات میں "کلام شستہ و رفتہ"، "زبان بامزہ و شیریں" اور "شعر درست" کی تراکیب ہیئت و زبان دانی کی اہمیت کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ مصحفی لکھنؤ میں رہ کر لفظ اور ہیئت سے بے پرواہ ہو بھی نہیں سکتے تھے۔ دہلی کے ہر مہاجر شاعر کا لکھنؤ میں یہ بھی منصب تھا کہ وہ لکھنؤ میں "کلام شستہ" و "شعر درست" کی روایت کو مستحکم کرے اور زبان کے اس من مانے بے دھڑک اور دھچکا پہنچانے والے استعمال کو رد کرے جو سودا اور انشا کے یہاں ملتا ہے۔ چنانچہ اپنی تنقید میں مصحفی

نے بارہا 'سند' کا سوال بھی اٹھایا ہے جو اس بات کی دلیل ہے کہ لکھنؤ میں اس کی ضرورت شدت سے محسوس ہوتی تھی۔ یہ اور بات تھی کہ کبھی کبھی وہ ہمارے بھانڈ شاعروں میں گھر کر لنگور کی گردن تک ناپنے لگتے تھے لیکن مصحفی کی شاعری کا یہ حصہ اہل لکھنؤ سے ان کا انتقام تھا۔

غرض کہ مصحفی کی تنقید کے ان ریزوں میں جو بکھرے ہوئے جا بجا ان کے تذکروں میں پائے جاتے ہیں۔ نظریہ شعر کا ایک واضح خاکہ جھلکتا ہے۔ اس خاکے میں مصحفی کی شاعری کی طرح رنگ دہلوی میں رنگ لکھنوی کی نمود ملتی ہے۔ اس میں معانی پر زور ہے لیکن لفظ عزیز ہے۔ موزونی طبع بنیاد شاعری ہے لیکن استادی کے دستور کو لازمی قرار دیا گیا ہے۔ اور صنعت اور ہیئت کے تقاضوں کو نظر انداز نہیں کیا گیا ہے۔ بنیادی طور پر شاعری مصحفی کے لئے اظہار جذبات ہے لیکن یہ تصویر کشی اور نقل بھی ہے۔ دیکھئے۔

دل لے گیا ہے میرا وہ سیم تن چرا کر شرما کے جو چلے ہیں سارا بدن چرا کر
ہونے دے خوش کسی کو سچ کہہ تو کیا کریگا موج تبسم اپنی اے خوش دہن چرا کر

اور خارجیت کا اظہار یہاں تو کمال کو پہنچ جاتا ہے۔

آستیں اس نے جو کہنی تک چڑھائی وقت صبح آ رہی سارے بدن کی بے حجابی ہاتھ میں

لیکن مصحفی کی نقل میں بھی اظہار کا مزہ آتا ہے۔ ان کی خارجیت پر داخلیت اس طرح سایہ فگن رہی، جس طرح ان کی شاعری

میں بدن کے چمن سرخ پر شبنم کا پیرہن!

مصحفی کی شاعری کی طرح ان کا نظریہ شعر بھی دہلوی اور لکھنوی نظریات فن کا بہترین مرکب ہے۔

اصغر گونڈوی

مجھ کو نہیں ہے تاب خلش ہائے روزگار	دل ہے نزاکتِ غم لیلیٰ لئے ہوئے

بیسویں صدی کی "خلش ہائے روزگار" میں اصغر کی شاعری ایک "لغزش مستانہ" کا حکم رکھتی ہے۔ لیکن اس شاعری کی افادیت معلوم۔ جدید تنقید، سماجی علوم پر اس قدر سہارا لئے ہوئے ہے کہ وہ "جہان راز" کی گلکاریوں سے کترا کر چلتی ہے۔ اصغر کی شاعری پر تنقیدی سرمائے کے فقدان کا ایک سبب یہ بھی ہے۔ اصغر ایک غلط زمانے میں پیدا ہوئے جب وہ اپنی نیم صوفیانہ شاعری میں مشغول تھے۔ زمانہ تیزی سے کروٹیں بدل رہا تھا۔ اس لئے اصغر کا اجتماعی شعور "خطاب بہ مسلم" سے آگے نہ بڑھ سکا شاعری میں یہ "فرقہ پرستی"، اقبال کی پھیلائی ہوئی وبا تھی، اس میں کبھی کبھی اصغر اور جگر جیسے غزل گو بھی مبتلا نظر آتے ہیں۔ لیکن اس سے کہیں صالح اور صحت مند اجتماعی احساس حسرت کے یہاں

"چکی کی مشقت" اور قید فرنگ میں نظر آتا ہے۔ اصغر کی شاعری کے اصل ماخذ ہماری سماجی زندگی کے تڑپتے ہوئے مسائل نہیں اس کے سرچشمے اس انفرادیت پسند ذہن سے پھوٹتے ہیں جس کے پس منظر میں ولی، خواجہ میر درد، میر آتش اور غالب کے افکار تھے اور تلاش و جستجو کیجئے گا تو ایرانی خون کی وہ بے پناہ تڑپ ملے گی جس کا ہر قطرہ انا البحر پکارتا ہے۔ اصغر نے دو عظیم جنگوں کے درمیان شاعری کی ہے۔ اردو ادب کے لئے یہ زمانہ کئی لحاظ سے اہم ہے اس دور میں ہماری شاعری کے قلب و قالب دونوں بدلے ہیں۔ غزل بھی ایک نئے مزے سے آشنا ہوئی۔ لیکن اصغر کے ماحول ان کی یکطرفہ علمیت اور طرفہ طبیعت نے شاعری اور زندگی کے درمیان ہمیشہ ایک خلیج حائل رکھی ہر چند اصغر اس کے ذمہ دار نہیں ٹھہرائے جا سکتے لیکن عہد جدید کا نقاد ان سوالات کو چھیڑے بغیر نہیں رہ سکتا۔ سوالیہ نشان قائم کرنے کے بعد ہی اس زمانہ میں ماورائی شاعری کا جواز تلاش کیا جا سکتا ہے میں نے اصغر کی شاعری کو ماورائی بالقصد کہا ہے۔ صوفیانہ شاعری ہو کہ عشقیہ اصغر کہیں بھی واردات میں مبتلا نظر نہیں آتے۔ ایک فاصلہ ہے جو ان کے اور واردات کے درمیان ضرور نظر آئے گا۔ اسی فاصلے کی وجہ سے ان کے کلام میں کمال درجہ کی شگفتگی آ گئی ہے۔ یہ شگفتگی براہ راست اس بے لاگی سے پیدا ہوتی ہے جو شاعر اور اس کی واردات کے مابین ہے۔ حکیمانہ بصیرت کا راز بھی یہی ہے کہ انسان اپنے جذبات پر ناقدانہ نظر ڈال سکے۔ بات بہت زیادہ ہوائی

ہوتی جارہی ہے۔ اس لئے مثالوں سے واضح کرتا ہوں۔ بیسویں صدی کے غزل گو شعرا کو لے لیجئے۔ حسرت مبتلائے واردات ہیں۔ فانی کشتۂ واردات جگر اس سے مخمور ہیں لیکن اصغر محض چٹخارے لیتے ہیں اور دور کھڑے رہتے ہیں۔ وہ حسن و عشق کی دنیا پر بھی عارفانہ نظر رکھتے ہیں یہ نظر کبھی کبھی ناقدانہ بھی ہو جاتی ہے ؎

کچھ فتنے اُٹھے حسن سے، کچھ حسن نظر سے   وہ شوخ بھی معذور رہے مجبور ہوں میں بھی

یہ تو ہوئی اصغر کی شاعرانہ ذہن کی بات۔ اور یہ کہ وہ کس طرح تخلیق فرما ہوتا ہے۔ شاعر کے موضوعات کا جائزہ لیجئے تو وہ بھی ایک محدود اور مخصوص دنیا ہے۔ جیسا کہ پہلے عرض کر چکا ہوں۔ اصغر کی غزل "غلش ہائے روزگار" کی متحمل نہیں۔ وہاں تو غمِ دوراں کو بھی غمِ جاناں میں تبدیل کر لیا جاتا ہے۔ اس لئے ان کی شاعری پر عہد جدید کا ٹھپہ نہیں لگایا جا سکتا ہے۔ اُن کی شاعری یا تو عہد قدیم کی یادگار سمجھی جائے گی یا دُور کے مستقبل کی بہار۔ دور کے مستقبل کی بات ذرا چونکا دینے والی ہے۔ معاشری مسائل ہماری تمام تر توجہ پر حاوی ہیں۔ جن کی وجہ سے زندگی کی دوسری اقدار پسِ پشت ڈال دی گئی ہیں۔ لیکن پیٹ اور پیٹھ کا مسئلہ جب عمومی طور پر حل ہو جائے گا تو کیا "جہاں راز" کی بات پھر نہ چھیڑی جائے گی؟ یہاں ملتا ہے آپ کو اصغر کی بظاہر بے افادہ شاعری کا جواز۔ اصغر کے شاعرانہ ذہن کی یہ کارفرمائی اگر سمجھ لی جائے کہ وہ واردات کا ایک خاص فاصلے یا بلندی سے مشاہدہ کرتے ہیں تو اُن کے ذہن کے عام میلانات کو بھی

منعین کیا جاسکتا ہے شاید یہی سبب ہے کہ اُن کے کلام میں نفسانیت کیا حسیت تک نہیں ملتی۔ بوسہ و لب اُن کے یہاں معدوم ہے۔ صرف رنگ رخسار کا تذکرہ ملتا ہے۔ ممکن ہے یہ لکھنوی انداز شاعری کے خلاف ردِّ عمل ہو جس کا آخری بانکپن حسرت کے کلام میں آنکھ مچولی کھیلتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اس رجحان کو مزید تقویت اصغر کی صوفیانہ طبیعت سے ملی ہے۔ جو بے حجابی کو بھی حجاب بنا لیتی ہے۔ بہر حال جب غزل میں حسن و عشق کی رسیلی باتوں کو بھی نہ آنے دیا جائے اور غم روزگار سے بھی اجتناب کیا جائے تو اس میں عارفانہ انداز کا آجانا لازمی بات ہے۔ یہ عارفانہ انداز کبھی کبھی خشک حکیمانہ اور زاہدانہ ہو جاتا ہے۔ لیکن اصغر اس سے بچ نکلے اس لئے کہ وہ مجاز کی راہوں سے گذر چکے تھے۔ ان کے سوانح نگار کا بیان ہے کہ اصغر عشق و محبت کی ایک ایک منزل سے عملاً واقف تھے۔ اس کا ایک دوسرا سبب یہ بھی تھا کہ اس زمانہ میں ادب لطیف کی تحریک نے لوگوں کو بات کرنے کا سلیقہ سکھا دیا تھا۔ اصغر کے اشعار پر غور کیجئے انھیں کے فرہنگ میں وہ ذوق سلیقہ، لطافت، رنگینی و رعنائی اور معتدل جذبات سے مرکب ہیں۔ ان کے یہاں تخیل اور جذبہ میں قوسِ قزح کے رنگوں کا سا حسین امتزاج پایا جاتا ہے۔ ان کے یہاں جگر اور حسرت کی بہ نسبت فکر کا عنصر زیادہ ہے۔ وہ فانی سے دور ہوتے ہوئے بھی ان سے قریب ہیں دور اس لئے کہ ایک باقیات سے بحث کرتا ہے اور دوسرا نشاط روح اور سرودِ زندگی سے نشاط اور موت یہی دو الفاظ

ہمارے مرتے ہوئے سماج کے آئینہ دار ہیں۔ اصغر کی شاعری اس لئے بھی
اہم ہے۔ کہ وہ کیا کہتے ہیں لیکن اس سے کہیں زیادہ اہم اس لئے ہے کہ وہ
کس طرح کہتے ہیں۔ یہ ان کا اسلوب ہے۔ جو انھیں دوسرے ہمعصر شعراء
سے ممتاز کرتا ہے۔ اس اسلوب کی تخلیق خود ان کے معتدل صوفیانہ مزاج
نے کی ہے یہ حسن خیال حسن نظر اور حسن بیان سے عبادت ہے اصغر نے
غزل کی فرہنگ میں کوئی خاص اضافہ نہیں کیا۔ البتہ پرانے نگینوں کے ان
چھوٹے پہلوؤں کو اردو غزل میں شاید آخری بار اجاگر کیا ہے۔ ان کے
اسلوب کی سب سے بڑی خصوصیت جس کی طرف نظر کم جاتی ہے الفاظ کا
صوتی اور صوری حسن ہے ہر صاحبِ ذوق اس کو محسوس کرتا ہے ادا نہیں
کر پاتا۔ اصغر حسرت کی طرح ہم کو اساتذہ قدیم کے الفاظ سے نہیں چونکاتے
وہ موسیقی سے بھرے ہوئے لفظوں کو پاس پاس اس طرح بٹھا دیتے
ہیں کہ ذہن خود بخود گنگنا اٹھتا ہے۔ الفاظ کے صوری حسن کا تعلق فردوس
گوش سے نہیں بلکہ جنت نگاہ سے ہے۔ یہ بھی فن شعر کا ایک زیور ہے۔
خاص طور سے اس زمانہ میں جب کہ شاعری پڑھی زیادہ جاتی ہے سنی کم۔ غالب
کے بعد رنگ قدیم میں صرف اصغر کا کلام فن کا طبیعتوں کے لئے بادۂ خوشرنگ
کا حکم رکھتا ہے۔ دونوں عوام کے نہیں خواص کے شاعر ہیں۔ یہ اور بات ہے
کہ غالب کے یہاں زیر و بم زیادہ پایا جاتا ہے۔ اصغر کے یہاں اعتدال
اور یکسانیت ہے۔ وہ عرش و فرش کے درمیان ایک رابطہ رکھتے ہیں
لیکن جب کبھی پھٹ پڑتے ہیں تو "جلوۂ عام کا تذکرہ چھوڑ کر کسی کو "ہمشکل

تمنّا" بھی دیکھ لیتے ہیں۔ "رقص تمنا" "رنجش بے جا" اور "بتوں کی صورت زیبا" کا بھی ذکر کر لیتے ہیں۔

عارض نازک پہ اُن کے رنگ سا کچھ آگیا | ان گلوں کو چھیڑ کر ہم نے گلستاں کر دیا
تمتما اٹھے وہ عارض میرے عرضِ شوق پر | حسن جاگ اٹھا وہیں جب عشق نے فریاد کی
پہلی نظر بھی آپ کی اُف کس بلا کی تھی | ہم آج تک وہ چوٹ ہیں دل پر لئے ہوئے
کیا مرے حال پہ سچ مچ انھیں غم تھا قاصد | تو نے دیکھا تھا ستارہ سرِ مژگاں کوئی
کچھ تو کہو یہ کیا ہوا تم بھی تھے ساتھ ساتھ کیا | غم میں یہ کیوں سرور تھا درد نے کیوں مزا دیا

لیکن اصغر اصل میں فرش کے نہیں عرش کے شاعر ہیں۔ اس رفعت مکانی کی وجہ سے مجاز کی عشقیہ واردات بھی ایک بلند اور ارفع انداز میں پیش کی جاتی ہے۔ اصغر ہمیشہ ایک خاص سطح سے بات کرتے ہیں۔ وہ صرف آسمان ہی کی بات نہیں کرتے۔ زمینی باتوں میں بھی انھیں مزہ آتا ہے لیکن اپنی سطح سے نیچے کبھی نہیں اُترتے۔ اس لئے ان کی شاعری چیخ نہیں بن جاتی، ہمیشہ نغمہ اور ندا رہتی ہے۔ اس میں حسن و عشق کے متعلق بیانات میں ایک عمومیت پائی جاتی ہے۔ اس عمومیت کی وجہ سے انداز مفکرانہ ہو جاتا ہے۔

ردائے لالہ و گل پردۂ مہ و انجم | جہاں جہاں وہ چھپے ہیں عجیب عالم ہے
مری ندائے درد پر کوئی صدا نہیں | بکھرا دیئے ہیں کچھ مہ و انجم جواب میں

یہ ارفع سطح محض اصغر کے صوفیانہ مذاق کی بدولت ہے۔ اسی سے اُن کا شاعرانہ لہجہ متعین ہوتا ہے۔ اسی میں اُن کی مخصوص انفرادیت

پائی جاتی ہے۔

پہلی بات کو آخر میں دہراتے ہوئے پھر کہوں گا کہ اصغر کی شاعری پر جدید تنقید کی کمند نہیں ڈالی جاسکتی۔ جدید تنقید سماجی علوم پر مبنی ہے۔ اور انھیں کی روشنی میں وہ فنی شاہکاروں کو پرکھتی ہے۔ لیکن اصغر کی شاعری کی گرہیں صرف نفسیاتی اور فنی تنقید سے کھولی جاسکتی ہے۔ اس کی قدر و قیمت کا تعین سابقہ یا آئندہ معیاروں سے کیا جائے گا ہم اپنے سماجی مسائل میں اس وقت بری طرح پھنسے ہوئے ہیں۔ ان سے فرار بے ایمانی بھی ہے اور بزدلی بھی۔ لیکن انھیں زندگی کی ایک مستقل کروٹ سمجھنا یہ بھی خود فریبی سے کم نہیں۔ اصغر کی شاعری نشاط روح کی شاعری ہے۔ یہ ذوق نظر کا تحفہ ہے۔ انھوں نے اردو غزل کو غازہ بخشا۔ لطافت اور رنگ بخشا۔ مریض ذہن کی خستگی اور شگفتگی کو مزاج غزل سے نکال باہر کیا۔ پژمردگی کی جگہ فکر و تخیل سے رنگین بنایا۔ باغ و بہار بنایا۔ اس طرح کہ آتشِ گل کی طرح رنگ اور آنچ کا فرق ہی مٹا دیا۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ معلوم اور نامعلوم کے درمیان جو خلا ہے اُسے پُر کیا۔

ہم نے سماجی ارتقار کے اصولوں کا کم و بیش اسی طرح احاطہ کر لیا ہے جس طرح طبعیات نے مادہ کے بعض افعال و خواص کا۔ لیکن دونوں علوم کے انکشافات نامعلوم کی اس دلکشی کو کم نہ کرسکے جو ہر لحظہ تاریکیوں میں پیچھے کی طرف ہٹتی جاتی ہے۔ یہ کہہ کر تصوف کا جواز ڈھونڈھنا

مقصود نہیں۔ لیکن علم کے خالص سائنٹفک نقطۂ نظر کے بعد بھی یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ذہن انسانی کلی طور پر حقیقت بسیط کا احاطہ کرسکے گا یا نہیں؟ اگر نہیں کرسکتا تو اصغر جیسوں کی شاعری ہمیشہ "جہان راز" کی تعبیر کرتی رہے گی۔ دوسری صورت میں جہانِ فردا شاعری کی ضرورت محسوس نہ ہوگی۔

ہندی پنگل کی مبادیات

جس طرح زبان پہلے بنتی ہے اور اس کے اصول بعد کو مرتب کئے جاتے ہیں، شعر بھی علم عروض سے پہلے وجود میں آتا ہے۔ قدیم ہندوستان میں ویدوں کے الہامی نغموں کو اچھی طرح سمجھنے کے لئے پہلی بار علم عروض کے اصول مدون کئے گئے۔ ویدوں کے مطالعہ کے لئے جن چھ شاستروں کا مطالعہ ضروری ہے، اُن میں چھند شاستر (کتاب العروض) بھی شامل ہے۔ لیکن ویدوں میں بحروں کی تعداد بہت کم تھی، اس لئے ان کے عروضی قاعدے بھی سیدھے سادے اور مختصر تھے۔ تمام کلاسیکی زبانوں (مثلاً یونانی، اطالوی) کی طرح ان میں بھی صرف حروف کی تعداد گن لی جاتی تھی۔

لیکن ۶۰۰ ق م میں ادبی سنسکرت کی تشکیل کے ساتھ ساتھ فنون میں نزاکتیں اور علوم میں گہرائیاں بڑھنے لگیں۔ شعر عام مقبول ہو گیا اور اس میں وسعت آگئی تو اُس کے اصول بھی زیادہ چابکدستی سے تیار کئے گئے۔ یہ زبان و ادب دونوں کے ارتقا کا زمانہ تھا۔ پانینی نے ۳۰۰ ق م میں سنسکرت کی قواعد لکھ کر ایک طرح سے اس کی شکل متعین کر دی۔ پنگل رشی نے اسی زمانہ میں اپنی "چھند شاستر" (کتاب العروض) تصنیف کر کے وہ مقبولیت حاصل کی کہ ہندوستان میں علم عروض کو پہلے "پنگل شاستر" اور بعد کو صرف "پنگل" کہنے لگے۔ آج ہندی پنگل سے ہندی کا علم عروض ہی مراد ہوتا ہے۔

سیاسی انقلابات کے ساتھ ساتھ ہندوستان کی زبانوں میں اُلٹ پھیر ہوتا رہا ہے اور شعر و ادب کے سانچے بھی بدلتے رہے۔ یہ کیسے ممکن تھا کہ علم عروض جامد رہتا، اس میں بھی توسیع ہوتی رہی۔ پرانے اوزان متروک ہوتے رہے اور نئی بحریں بنتی رہیں۔ ہندوستان کی جدید آریائی زبانوں میں سنسکرت کے بیشتر اوزان ترک کر دئے گئے ہیں، پھر بھی اس علم کی تمام اصطلاحات اور بعض بحریں بھی سنسکرت ہی کی رکھی گئیں ہیں۔ قدیم ہندی شاعر (جائسی، تلسی، سور، کبیر وغیرہ) نے زیادہ تر دوہا، چوپائی اور سوییّا وغیرہ میں شاعری

کی ہے۔ ان کے بعد بھوشن۔ پدماکر اور دیو نے کوت (کبت) کو اظہار خیال کے لئے زیادہ پسند کیا ہے۔

پچھلی صدی کے خاتمہ پر جب جدید ہندی کے شاعر نے اس نئی زبان میں، جس کی نیو للّو لال جی اپنے پریم ساگر میں ۱۸۰۰ء میں رکھ چکے تھے، شاعری شروع کی تو وہ کچھ دیر کے لئے شش و پنج میں تھا کہ شاعری کی کون سی بحریں اس نئی زبان کے لئے اختیار کرے۔ اس کے سامنے دو راستے تھے۔ ٹھیٹھ سوّئیا چوپائی۔ کبت وغیرہ کے علاوہ یا تو وہ سنسکرت کی پرانی بحروں میں اپنے نغموں سے جان ڈالے اور یا اردو عروض کو اختیار کرے۔ سنسکرت کی بحروں میں شاعری کرنے کے صاف یہ معنی تھے کہ زبان کو اس کی بوجھل ترکیبوں سے گراں بار کیا جائے۔ اگر دوہا۔ سوّیا اور چوپائی ہی پر بس کی جائے تب بھی کام نہیں بنتا۔ مقابلہ برج بھاشا سے تھا۔ جو ان بحروں میں رچ بس گئی تھی۔ اس کے سامنے کھڑی بولی ہندی کا دوہا یا چوپائی بڑی پھیکی اور اجنبی سی لگتی تھی۔ اردو کا عروض اختیار کرنے میں ایک بڑی آسانی یہ تھی کہ کھڑی بولی اُردو کی شکل میں، اس عروض پر ڈھل چکی تھی۔ ہری اودھ اور ہندی کے دوسرے ابتدائی دور کے شاعروں نے کچھ عرصہ تک اردو عروض کو اپنایا بھی۔ لیکن رفتہ رفتہ رام چندر شکل اور دوسرے

نقادوں کا یہ نقطۂ نظر ہوتا گیا کہ ہمیں ایک بدیسی عروض سے اجتناب
کرنا چاہیئے کیونکہ " وہ ہندی شاعری کا اپنا نکالا ہوا راستہ
نہیں " (تاریخ ادب ہندی ص۵۴۴) ان کے خیال میں ہندی کو
اپنی ٹھیٹھ بحروں کے علاوہ سنسکرت کی ان بحروں کو بھی
کام میں لانا چاہیئے جو آسانی سے رواج پا سکتی ہیں۔ اور جن کی
وجہ سے ہندی شاعری کی اصل ہیئت پر زیادہ اثر نہیں پڑتا
علوم ساری دنیا کی میراث ہوتے ہیں۔ ادب قوموں کی ملکیت
ہوتا ہے۔ شعر بالخصوص بڑی دیر میں بدیسی اثر قبول کرتا ہے۔
دراصل ہر ملک کی شاعری کے اوزان کا وہاں کی سنگیت سے
گہرا تعلق ہوتا ہے۔ اور سنگیت قوم کا مزاج ہے وہ اسی کے
ساتھ بدل سکتا ہے۔ ہندوستان کے علم عروض نے بھی
بدیسی اثرات کو بالکل قبول نہیں کیا۔ جیکوبی نے ایک جگہ یہ خیال
ظاہر کیا ہے کہ ہندی کا " دوہا " اصل میں ایک یونانی بحر " ڈوئی "
کا دوسرا روپ ہے۔ لیکن اس کا تاریخی ثبوت اب تک نہیں مل سکا
ہے۔ ممکن ہے کہ آوازوں کی تعداد اور ترتیب کے اعتبار سے
یہ دونوں بحریں ایک دوسرے سے ملتی جلتی ہوں لیکن اس قسم
کی مماثلت تو ہندی اور اردو عروض کی اکثر بحروں میں بھی
مل جائے گی جس کا ذکر آئندہ کیا جائے گا۔

بعض مسلمان صوفی شعرا نے ہندی شاعری میں فارسی

عروض کے اوزان بھی استعمال کئے ہیں۔ ملک محمد جائسی کی پدماوت
کا طرز تک فارسی شاعری کا چربہ ہے۔ لیکن یہ انداز بیان کبھی
بھی تحریک کی صورت اختیار نہ کر سکا۔ رحیم خانخاناں اور
عالم وغیرہ نے اسی لئے ہندی پنگل میں شاعری کی ہے۔
حالانکہ رحیم فارسی عروض کے بھی ماہر تھے۔

اردو عروض کی طرح ہندی پنگل کے بھی کڑے اصول اور
سانچے مقرر کر دئے گئے ہیں۔ آجکل انگریزی ادب کے زیر
اثر ہندی کا شاعر اُن کے خلاف بغاوت بھی کرنے لگا ہے۔
اور آزاد نظم میں من مانے وزن استعمال کئے جانے لگے ہیں۔
اس نئے رجحان کے بڑے علمبردار نرالا جی ہیں۔ جنھوں نے حال
میں ہندی اصناف سخن میں غزل کا بھی اضافہ کیا ہے۔

ہندی عروض میں اوزان یا تو حروف کی گنتی سے بنتے ہیں
یا آوازوں کی گنتی سے۔ ان میں ہر آواز ماترا کہلائے گی ماترا دراصل
وقت کا وہ وقفہ ہے جو ایک انسان کسی آواز کے نکالنے میں
لگاتا ہے۔ مثلاً مار اور مر۔ "م" کے ساتھ حرف علت "ا" کے
ملا دینے سے یہاں "م" کی آواز بڑی ہو گئی۔ اسے ہندی میں "گرو"
(یا بڑی آواز) کہتے ہیں۔ اس کے برعکس "مر" میں "م" کی آواز پر
صرف زبر ہے جو چھوٹے حرف علت (زبر) अ کی علامت ہے
اس لئے یہاں "م" کی آواز چھوٹی رہی۔ چھوٹی آواز کو "لگھ" کہا جاتا ہے۔

حروف کی دو قسمیں ہیں :۔ (۱) حروف صحیح (۲) حروف علّت
حروف صحیح بذات خود کوئی آواز نہیں رکھتے۔ اس لیئے ان کے ساتھ کسی نہ کسی حرف علت کا ہونا ضروری ہے۔ مثلاً بَ۔ تَ۔ مَ۔ اصل میں ایک چھوٹے حروف علت अ (جو اردو میں (زبر) ہے) کے ساتھ ادا کئے جا سکتے ہیں۔ حرف علت کا تجزیہ کیجئے گا تو معلوم ہوگا کہ اُن میں بعض آوازیں بڑی (گرو) ہیں اور بعض چھوٹی۔ (لگھ) مثلاً (ـَ = अ)۔ (ـِ = इ)۔ (ـُ = उ) یہ سب چھوٹی آوازیں ہیں۔
اس کے برخلاف (ا = आ)۔ (ي = ई)۔ (و = ऊ)۔ (ے = ए)۔ (او = औ)۔ بڑی آوازیں ہیں۔ [1]

ان چھوٹے بڑے حروف علّت میں کسی کو بھی اگر ایک حرف صحیح کے ساتھ علامت (یا ماترا) بنا کر ملا دیا جائے تو حرف صحیح اس کی نسبت سے بڑا یا چھوٹا کہلائے گا۔ مثلاً
چھوٹی آوازیں یا لگھ مَ۔ مِ۔ مُ
بڑی آوازیں یا گرو ما۔ مے۔ مُو۔ مَو وغیرہ
اس اصول پر آپ اپنی زبان کے ہر لفظ کی ماترائیں معلوم

---

[1] اردو رسم الخط میں یہ بڑی خامی ہے کہ اس میں چھوٹے حروف علت کے لئے کوئی شکل نہیں ملتی اور انھیں زیر۔ زبر پیش سے ادا کیا جاتا ہے۔ اس لئے چھوٹے حروف علت کا فرق جاننے کے لئے ہندی رسم الخط میں انھیں دیکھئے۔

کر سکتے ہیں۔ چھوٹی آواز یا لگھ کو ایک نمبر دیا جاتا ہے۔ اور بڑی آواز یا گرو کو دو نمبر لگھ کی علامت ایک چھوٹی لکیر یعنی (۱) ہے۔ اور گرد کی ٹیڑھی لکیر یعنی (S) ہے۔

چنانچہ اگر آپ کو میرؔ کے اس مصرع کی چھوٹی بڑی آوازیں اور پھر ان کی مجموعی تعداد کو معلوم کرنا ہے تو اُس کے لئے یہ صورت کرنی ہوگی۔

ع سارے عالم کے سر بلا لایا

اس کے لگھ اور گرو اس طرح کئے جائیں

S	S	S	۱	۱	S	۱	۱	۱	S	S	S
سا	رے	عا	ل	م	کے	س	ر	ب	لا	لا	یا

کل ماترائیں ہوئیں ۲+ ۲+۲+۱+۱ + ۲+ ۱+۱+ ۱+ ۲+ ۲+ ۲ = ۱۹

اس طرح ہر مصرع کا بند بند کھول کے اسے گرو اور لگھ میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

مذکورہ بالا مثال سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ گرو، کو دو ماترا اور "لگھ" کو ایک ماترا مان کر ہم کسی بحر کی ماتراؤں کی مجموعی تعداد معلوم کر سکتے ہیں۔

مرکب حروف میں گرو اور لگھ آوازوں کے پہچان کی صورت حسب ذیل ہوتی ہے۔

(۱) جب کسی حرف کے آگے حرف مرکب ہو تو پہلا حروف گرو

(بڑی آواز) بولا جائے گا۔ مثلاً

قَدَر = قدٌ + رٗ = ۳ ماترائیں

نِکَمّا = نِ + کم + ما = ۵ ماترائیں

پَچَھّم = پچ + چھ + م = ۵ ماترائیں

اِن الفاظ میں ق۔ک۔پ کو گرو ماننے کی خاص وجہ یہ ہے کہ تلفظ کرتے وقت ہم الفاظ پر غیر معمولی زور دے کر آواز کو بڑا کر دیتے ہیں اور اس طرح آواز ایک گرو کے برابر ہو جاتی ہے۔

چھندوں (بحروں) کی قسمیں

(۱) ماترک چھند۔ یوں تو ہر آواز ایک وزن ہے اور اس لئے سب سے چھوٹی بحر ایک حرفی ہو سکتی ہے۔ لیکن ہندی عروض میں سات ماتراؤں تک کی بحریں استعمال نہیں ہوتیں۔ اس لئے ہندی کی سب سے چھوٹی بحر آٹھ ماترا کی "چھو" ہے۔ مثال:۔

پربھو ہے کرپال کردے نہال ۸ ماترائیں

پنگل کی طویل بحریں ۳۲ ماتراؤں تک پہنچتی ہیں۔ ۳۲ ماتراؤں کا سویا ہندی میں عام رہا ہے۔

ع۔ پری تمہارے پد پنکج پر یہ میرا تن تو ہے وارن

۳۲ ماترائیں

(اے محبوب تمہاری پیروں کے کنول پر میرا تن واری ہے)

ماترک بحروں کے اصول پر اگر ہم اردو عروض کو پرکھیں تو معلوم ہوگا

کہ اُردو کی تمام بحریں ماترک ہیں۔ لیکن ایک بہت بڑا فرق یہ ہے کہ ہم نے آوازوں کو چند خاص شکلوں میں متعین کر لیا ہے اور انھیں کے ہیر پھیر سے مختلف بحریں بناتے ہیں۔ ان خاص شکلوں کو ہم ارکان عشرہ کہتے ہیں۔ ان ارکان کی ماترک گنتی حسب ذیل ہے۔

فَعُولُن	=	۵ ماترائیں	IISI
فَاعِلُن	=	۵ //	IIIS
مَفَاعِیلُن	=	۷ //	IISSI
فَاعِلَاتُن	=	۷ //	IISIS
فَاعِ لَاتُن	=	۸ //	IISSS
مُسْتَفْعِلُن	=	۸ //	IIIIIII
مُس تَفْعِ لُن	=	۸ //	IISIIII
مَفْعُولَاتُ	=	۷ //	ISSII
مُتَفَاعِلُن	=	۷ //	IIISII
مُفَاعَلَتُن	=	۷ //	IIIISI

ان ارکان کی شکلوں میں ہم نے زحافات قائم کئے ہیں اور توڑ مڑور کی ہے۔ لیکن ہمارے عروضیوں کی کوشش یہی رہی کہ زحافات قایم کرنے کے بعد بھی ارکان عشرہ کے دائرہ سے بحر کا کوئی نہ کوئی رابطہ ضرور قایم کیا جائے۔ اس کے لئے بڑی محنت سے عروضی دائرے اور چکّہ تیار کئے گئے۔ زبانی یاد رکھنے کے لئے مختصر فارمولے بنائے گئے۔

اس طرح یہ ضرور ہوا کہ ارکان عشرہ کے ذریعہ تمام بحروں کا ایک دوسرے سے ربط رہا اور طالب علم کو ان پر عبور حاصل کرنے میں حافظہ کی مدد سے آسانی ہو جاتی تھی۔ لیکن اس زمانے میں حافظہ کی اس مشق کی چنداں ضرورت نہیں۔ مختلف بحروں کے مختلف نام رکھ کر ہم ان کے چارٹ تیار کر سکتے ہیں، وقت ضرورت جن کا حوالہ دیا جاسکتا ہے۔

پنگل کی ماترک بحریں اس لحاظ سے یقیناً اُردو سے کمتر درجہ کی ہیں کہ اُن کے اوزان کی ترتیب میں کسی حد تک وہ کڑی پابندی نہیں ہوتی جو اُردو کی بحروں میں مل جائے گی۔ یعنی ماترک بحروں میں اوزان کو ارکان میں مرتب نہ کر کے شاعر کو کسی حد تک آزاد چھوڑ دیا گیا ہے۔ اس کا فرق اس طرح واضح ہو گا کہ اُردو اور ہندی دونوں کی ۲۸، ۲۸ ماتراؤں کی دو بحروں کو لے لیجیے۔ مثلاً

اردو کی بحر ہزج مثمن سالم:۔ مفاعیلن۔ مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن = ۲۸ ماترائیں

مثال:ے کبھی دیتا نہیں میں بھول کر بھی درسِ آزادی
مرے لیکچر ہیں نمرودی مرے خطبے ہیں شدّادی

ہندی کی بحر للت پد:۔ ۲۸ ماترائیں۔ سولہویں پر وقفہ

مثال ے لجّا کی لالی پھیلی تھی بھوئیں تنک چڑھی تھیں
گریوا نیچی تھی پر آنکھیں تڑپ کی اور بڑھی تھیں

دونوں شعروں کو ایک ساتھ پڑھیے اور دیکھیے کہ ماتراؤں کے یکساں ہوتے ہوئے بھی وزن مختلف ہیں۔ اس کی وجہ ظاہر ہے کہ اردو بحر

مفاعیلن کے چار رکنوں میں مساوی طور پر تقسیم ہے۔ جبکہ ہندی کی بحر
میں اس قسم کی تقسیم کا کوئی اصول نہیں ملتا۔ ہندی کی بحر کو صرف اس
وقفہ سے پابند کیا گیا ہے جس کا سولھویں ماترا کے اختتام پر آنا
ضروری ہے۔ شاید اسی عروضی آزادی کی بنا پر ہندی کی ماترک
بحریں زیادہ گائی جاتی ہیں۔ اُردو بحروں کی ارکانی جکڑ بندھن آواز
کی لہروں کے لئے وہ آزادی مہیا نہیں کرتی جو ہندی کی ڈھیلی ڈھالی
بحروں میں ملتی ہے۔

لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ہندی پنگل کی بحریں محض غیر مرتب
چھوٹی بڑی آوازوں کا ڈھیر ہے۔ ہندی عروضیوں نے دو طریقوں سے
اپنی ماترک بحروں کو کسنے کی کوشش کی ہے۔

(۱) یَت (وقفہ) کا التزام:۔ ہندی کی تمام طویل بحروں میں یَت یا
وقفہ کا التزام رکھا گیا ہے۔ اس طرح بحر دو حصوں میں تقسیم ہو جاتی ہے
مذکورہ بالا للت پد کے مصرع کو پھر دیکھئے۔ کس طرح سولھویں ماترا کے
بعد ایک وقفہ کا (یت) کا آنا ضروری ہے۔ اس طرح بحر کم از کم دو رکنوں میں
تو ضرور تقسیم ہو جاتی ہے۔ ایک سولہ آواز کا رُکن اور دوسرا بارہ آواز کا یَت
کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ جہاں سانس ٹوٹے وہاں پر لفظ بھی مکمل ادا ہو جائے
مثلاً کسی شعر میں ایسا نہیں ہو سکتا کہ "نکمے" کو یت کے ذریعہ سے نکم۔ مے کر دیا
جائے۔ جیسا کہ اُردو تقطیع کے وقت ہو جاتا ہے۔ اس کی مثال دوہے
سے دی جا سکتی ہے جس میں ۲۴ ماترائیں ہوتی ہیں اور تیرھویں پر یت آتی ہے۔

۱۳ ماترائیں		۱۱ ماترائیں
چلتی چاکی دیکھ کر	______	دیا کبیرا روئے
دو پاٹن کے بیچ آ	______	ثابت رہا نہ کوئے

اس طرح دوہے کے دو رکن ہوئے۔ ایک ۱۳ ماتراؤں کا اور دوسرا گیارہ کا۔ (اُردو عروض میں ۸ ماتراؤں سے بڑا رکن نہیں ہوتا) ان تیرہ اور گیارہ ماتراؤں کے ٹکڑوں میں شاعر چھوٹی بڑی آوازوں کو من مانی ترتیب دے سکتا ہے۔ لیکن اُردو عروض میں ایسا نہیں ہو سکتا۔ وہاں رکن کا ہر وتد اور سبب ناپ تول کر لائے جاتے ہیں۔ ان پابندیوں کی بنا، اور اندرونی آہنگ کے اعتبار سے اُردو عروض پنگل سے زیادہ بلند ہو جاتا ہے البتہ اس میں سَم اور تال کے لئے گنجائش کم ہو جاتی ہے "چلتی چاکی دیکھ کر" اس ٹکڑے کو گانے والا آواز کے جتنے اتار چڑھاؤ کے ساتھ گا سکتا ہے ــــ "کبھی دینا" (مفاعیلن) "نہیں میں بھو" (مفاعیلن، "لکر بھی در" (مفاعیلن) "رس آزادی" (مفاعیلن، (کبھی دینا نہیں میں بھول کر بھی درس آزادی) کے چھوٹے چھوٹے نپے تلے ٹکڑوں میں اس کی گنجائش کم ہو جاتی ہے۔

(۲) بحر کو کسنے کا ایک دوسرا اصول ہندی عروضیوں نے "گت" کا نکالا ہے گت دراصل بحر کی چال یا اس کا بہاؤ ہے۔ اس بہاؤ کے اصول متعین نہیں کئے جا سکتے بلکہ اس کا انحصار ذوقِ سلیم پر ہے۔

میرے خیال میں گت کی مبہم پابندی کے تحت اُردو عروض کے

ارکان کی جھلک مل جاتی ہے مثلاً ہندی کا ایک مصرع ہے۔

بھو میں رمی شرد کی کمی نی تا تھی

(بھو = زمین۔ شرد = سردی کا موسم۔ کم نی تا = حُسن)

کو اگر یوں پڑھا جائے۔ ع بھو میں شرد کی کم نی تا رمی تھی

تو اس چھند (بحر) کی گت بگڑ جائے گی۔ اس طرح گت کے مبہم تصور سے ہندی کی بحروں کا آہنگ درست کر لیا جاتا ہے۔

(۲) ورنک چھند (حرفی بحریں) :۔

ہندی میں بحروں کی ایک دوسری قسم ورنک چھند ہیں۔ ان بحروں کا تعلق ہندوستان کی جدید آریائی زبانوں سے اتنا گہرا نہیں جتنا کہ ماترک بحروں (دوہا۔ سورٹھا۔ چوپائی وغیرہ) کا ہے۔ ان میں آوازوں کو گننے کا طریقہ بھی مختلف ہے۔ یہاں آوازوں کو "گن" (गण) سے ناپا جاتا ہے۔ "گن" لگھ، گرو آوازوں کی سہ حرفی ترکیب کا نام ہے اور اُردو عروض کے "رُکن" سے ملتا جلتا ہے جس طرح اُردو کا عروض آٹھ ارکان کے ہیر پھیر سے بنتا ہے۔ ہندی کی ورنک بحریں بھی اٹھ گنوں کی نشستوں سے بنتی ہیں۔ ذیل کے گنوں کے نام اور اُن میں لگھ، گرو آوازوں کی ترکیب دی جاتی ہے۔

گن کا نام	پہچان	مثال
(۱) مَ گن	تینوں حرف گرو SSS	پچوراہا
(۲) نَ گن	تینوں حرف لگھ ۱۱۱	ہرن

گن کا نام	پہچان	مثال
(۳) بھ گن	پہلا حرف گرو ااS	ساگر
(۴) یَ گن	پہلا حرف لگھ ISS	زمانا
(۵) جَ گن	بیچ کا حرف گرو ISI	سدھار
(۶) رَ گن	بیچ کا حرف لگھ SIS	سادھنا
(۷) سَ گن	آخری حرف گرو IIS	بھرتا
(۸) تَ گن	آخری حرف لگھ SSI	آرام

ان گنوں کے نام یاد رکھنے کے لئے ان کا یہ مجموعی نام یاد رکھئے۔

"من بھئے جرست" (م + ن + بھ + ی + ج + ر + س + ت)

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ بحر بنانے کے لئے ان گنوں کی ترتیب کس طرح ہو۔ یہاں پھر سنسکرت زبان کے عروضیوں نے بعض سائنٹفک حقیقتوں کو اپنے توہمات کے پردوں میں چھپانا چاہا ہے۔ ان کے خیال میں ہر گن کا ایک دیوتا ہے۔ اوپر دئے ہوئے اٹھ گنوں میں سے چار کو انھوں نے شبھ (مبارک) مانا ہے اور چار کو اشبھ (نامبارک) م گن۔ ن گن۔ بھ گن اور ی گن مبارک خیال کئے جاتے ہیں۔ اور ج گن ر گن۔ س گن اور ت گن نامبارک۔ بس تو مصرع نامبارک گنوں سے نہیں شروع کرنا چاہئے۔ یہ شعر میں سُقم ہوگا۔ اس مبارک اور نامبارک کے پردہ میں اگر سائنٹفک حقیقت کو دیکھیں تو بس اتنی ہے کہ بعض "گن" میں حروف اس طرح مرکب ہوتے ہیں کہ اگر وہ مصرع کے شروع میں لائے

جائیں تو اس کی موزونیت میں فرق پڑتا ہے اور اسی لئے اکثر اوقات شاعران پابندیوں کی پروا بھی نہیں کرتے۔

گنوں کی طرح بعض حروف کو بھی ہندی عروضیوں نے نامبارک کہہ کر شروع میں لانا روا نہیں رکھا ہے۔ حروف علت سب کے سب نامبارک خیال کئے جاتے ہیں۔ حروف صحیح میں ک۔ کھ۔ گ۔ گھ۔ چ۔ چھ۔ ج۔ ت۔ د۔ دھ۔ ن۔ ی۔ ش۔ س۔ اچھے مانے گئے ہیں اور باقی بُرے ان میں خاص طور سے جھ۔ ڈ۔ ر۔ بھ تو بالکل گئے گزرے مانے جاتے ہیں اور اس لئے ان سے کوئی ورنک چھند شروع نہیں ہونا چاہئے۔

ہندی پنگل میں قافیہ کی تعریف یہ کی گئی ہے کہ جب مصرعوں کے آخر میں ایک ہی حرف علّت یا حرف صحیح آئے تو اُسے تُک (قافیہ) کہتے ہیں۔ اچھا تُک وہ ہوگا جس کے آخری حرف صحیح سے پہلے کا حرف علّت بھی یکساں ہو۔ ہندی میں شروع سے "تُک دالی" شاعری ہوتی آئی ہے۔ بے تُک بات اسی لئے محاورہ بن گئی ہے۔ تُک کی چاشنی ہندی شاعری کے منہ کو ایسی لگ گئی ہے کہ بعض عروضیوں نے تو اسے شعر کا ضروری جزو سمجھا ہے لیکن سنسکرت میں کچھ بے تُک کی شاعری بھی ملتی ہے۔ اور ہندی میں بھی برج لال اور ہری اودھ وغیرہ نے اسے جائز قرار دیا ہے۔

تُک کی تین قسمیں مانی گئی ہیں۔

(۱) اُتّم (سب سے اعلیٰ)۔ (۲) مدّھم (درمیانی درجے کا) اور

(۳) اَدھم (نچلے درجے کا)۔ اگر مصرع کے آخر میں گرو (ss) آئیں تو وہاں پانچ ماترائیں ایک سی آواز کی ہونے پر تُنگ اُتم ہو گا۔ اسی طرح چار ماترائیں یکساں طور پر آئیں تو مدّھیم ہو گا۔ اگر اس سے کم ہو گا تو اَدّھم۔

اسی طرح مصرع کے آخر میں گرو (s۱)، یا لگھ، گرو (۱s) کی ترتیب ہو اور پانچ ماترائیں یکساں ہو جائیں تو تُنگ اُتّم ہو گا۔ چار ہوں گی تو مدھیم، اور تین کا ادھم۔ اگر مصرع کے آخر میں دو لگھ (۱۱) آئیں تو چار ماتراؤں کی تکرار ہونے پر تُنگ اُتّم ہو گا۔ دو پر مدھیم اور ایک پر ادھم[۱]

چھندوں کی تیسری قسم :-

چھندوں کی تیسری قسم یہ ہے کہ اگر کسی طرح کے چاروں مصرعوں میں ماترائیں اور حروف یکساں ہوں تو اسے سم کہتے ہیں۔ جس بحر میں پہلے اور تیسرے اور دوسرے اور چوتھے چرنوں (مصرعوں) میں ماترائیں اور حروف یکساں طور پر آجائیں تو انھیں اَردھ سم (اَردھ = آدھا) کہتے ہیں۔ اور اگر چاروں مصرعوں کی ماترائیں اور حروف کی تعداد مختلف ہو تو اسے "وِشم" کہتے ہیں۔

ان کے علاوہ ماتراؤں اور حروف کی تعداد کے لحاظ سے بھی چھندوں کو تقسیم کیا جاتا ہے۔ ماترک چھندوں میں ۳۲ ماتراؤں

---

[۱] دیکھئے اُردو عروض میں قافیہ کا بیان۔ جو کام وہاں حروف کی تکرار اور حرکات وغیرہ سے لیا گیا۔ یہاں گرو لگھ اور ماتراؤں کی یکسانیت سے لیا گیا ہے۔

تک والی بحر کو سادھارن (معمولی) چھند کہا جاتا ہے۔ اسی طرح ۲۸ حرف والی ورنک چھندوں کو بھی سادھارن کہا جاتا ہے۔ ۳۲ ماتراؤں سے اوپر کی ماترک بحریں اور ۲۸ حروف سے اوپر کی ورنک بحریں دنڈک کہلاتی ہیں۔

چھندوں کی قسموں کے لئے ذیل کا نقشہ دیکھئے۔

چھند

- ماترک (لگھو گرو ماتراؤں کی گنتی)
  - وشم
  - اردھ سم
  - سم
    - دنڈک (۳۲ ماتراؤں سے اوپر کے)
    - سادھارن (۳۲ ماتراؤں تک)
- ورنک (ماتراؤں کی ترتیب گنوں میں اور حروف کی گنتی)
  - وشم
  - اردھ سم
  - سم
    - دنڈک (۲۶ حروف سے اوپر کے)
    - سادھارن (۲۶ حروف تک)

عظمت اللہ خاں کے عروضی تجربے

اردو نظم کے فنی پہلو پر سب سے پہلے عظمت اللہ خاں نے ایک نئے نقطہ نظر سے روشنی ڈالی اور اُردو کے نئے عروض کا ایک دھندلا سا خاکہ اپنے اس معرکتہ الآرا مضمون میں دیا جو رسالہ اُردو ۱۹۲۴ء میں شائع ہوا تھا۔ عظمت نے اسی پر بس نہیں کی بلکہ اُن اصولوں کو شاعری کا جامہ بھی پہنایا، جو اب 'سریلے بول' کے نام سے ہمارے سامنے ہے۔

ہر ادبی مجدد کی طرح عظمت بھی اس نئے جوش میں افراط و تفریط سے نہ بچ سکے۔ لیکن جزوی اختلاف کے باوجود عظمت کا عام نقطہ نظر بڑے امکانات کا حامل ہے۔ جس افق کی طرف عظمت نے اشارہ کیا تھا وہ اب فریب نظر کی منزلوں سے گزر چکا ہے۔ اُردو کے نئے عروض کے متعلق عظمت اللہ خاں کی بحث کا خلاصہ یہ ہے:-

(۱) اس کی بنیاد ہندی عروض (پنگل) پر ہونی چاہیے۔

(۲) اس میں عربی عروض کی وہ چیزیں جو اس کی جزو بدن ہو چکی ہیں جوں کی توں باقی رہیں گی۔

(۳) انگریزی عروض کی وہ عام اصولی باتیں جو آزادی کی جان ہیں اُردو کے لئے اساسی امور قرار دی جائیں۔

جہاں تک انگریزی عروض کے اوزان کا تعلق ہے ہمارے خیال میں وہ اُردو شاعری کے لئے کسی طرح مفید مطلب نہ ہوں گے۔ کیونکہ مشرقی زبانوں کے عروض کی بنیاد اوزان اور بحر پر ہے اور تقطیع کے لئے ہم "حرف" کا استعمال کرتے ہیں۔ اس کے برعکس انگریزی شاعری میں رکن تہجی اس کی بنیاد ہے۔ لیکن عام اصولی باتوں سے مراد اصناف سخن لی جائیں تو یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ ہمارے نوجوان شعراء اس کے لئے کافی بدنام ہیں۔

اس میں شک نہیں کہ اُردو کے نئے عروض کا سانچہ تیار کرتے وقت ہمیں ہندی عروض یا پنگل سے بہت کچھ لینا پڑے گا عظمت کا خیال ہے کہ ہمیں عربی سے زیادہ ہندی سے کام لینا پڑے گا بلکہ ایک طرح سے عربی کا مفید مطلب حصّہ ہندی عروض کے سانچے میں کھپانا پڑیگا عظمت کی اس رائے کی تائید میں بہت کچھ کہا جا سکتا ہے۔ اس کے لئے میں اب ہندی عروض کا ایک سرسری خاکہ پیش کروں گا اور ساتھ ساتھ عربی بحروں سے موازنہ بھی کرتا جاؤں گا تاکہ اس کی سمائی معلوم ہو سکے۔

چھند شاستر (یا علم عروض) ویدوں کا ایک اہم جزو مانا جاتا ہے۔ ہندوستان کی سب سے پہلی کتاب رِگ وید ہے جو منظوم ہے۔ اس کی بحریں سہل اور چند ایک ہی ہیں۔ سنسکرت ادب میں بحروں کی بھرمار

ہو جاتی ہے۔ موجودہ ہندی کا پنگل انھیں بحروں پر مبنی ہے۔ زمانے کے ساتھ ساتھ اس میں اضافے بھی ہوئے لیکن یہ تعجب کی بات ہے کہ فارسی یا عربی عروض کا اثر اس پر بہت کم پڑا۔ عربی اور ہندی کی جو بحریں ایک دوسرے سے مشابہت رکھتی ہیں اُن کا ایک دوسرے سے براہ راست کوئی تعلق نہیں بلکہ وہ اپنی اصل شکلوں میں ایک طرف عربی اور دوسری طرف سنسکرت میں جوں کی توں پائی جاتی ہیں۔

شعر کی ماہیت پر اگر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ہر مصرع کچھ الفاظ کا مجموعہ ہے۔ اور ہر لفظ کچھ حروف کا۔ حرف نام ہے ایک آواز کا۔ عربی عروض کی بنیاد انہی حرفوں کے متحرک یا ساکن ہونے پر رکھی گئی ہے۔ مثلاً بحر متقارب کا اگر تجزیہ کیا جائے تو متحرک اور ساکن الفاظ کی ترتیب حسب ذیل ہوگی:۔

بحر:۔ فعولن فعولن فعولن فعولن:۔ ف = متحرک، ع = متحرک، و = ساکن ل = متحرک، ن = ساکن وغیرہ چنانچہ جب بھی حروف کی ترتیب سکون اور تحریک کے اعتبار سے مذکورۂ بالا انداز پر ہوگی شعر کا وزن بحر متقارب کہلائے گا:۔ مرے خو ن ناحق کی دیگی گواہی

فعولن فعولن فعولن فعولن

پنگل میں آواز کا یہ اُتار چڑھاؤ ' ماتراؤں ' کے ذریعہ ناپا جاتا ہے ہر حرف ایک آواز یا ایک ماترا ہوتا ہے۔ یہ آواز یا تو چھوٹی ہوگی (لگھ) یا بڑی (گرو)؛ مثلاً کَ (لگھ) کا (گرو)؛ کِ (لگھ) کے (گرو) کُ (لگھ) کو (گرو) وغیرہ

ہندی میں لگھ (چھوٹی آواز) کا نشان (ا) ہے اور گرو (بڑی آواز) کا نشان (ی) ہے۔ چنانچہ اگر آپ بحر متدارک مخبون مسکن (فعلن فعلن فعلن فعلن) کو ہندی رسم الخط میں لکھ کر اس کے گرو لگھ معلوم کرنا چاہیں تو اسکی شکل یوں ہوگی۔

ن	لُ	فع		ن	لُ	فع		ن	لُ	فع
ا	ا	ی	،	ا	ا	ی	،	ا	ا	ی

ااى ، ااى ، ااى ، ااى

یعنی ہر ایک گرو کے بعد دو لگھ آئیں گے۔ پنگل کا چارٹ اٹھا کر دیکھئے تو معلوم ہوگا کہ گرو، لگھ کی (یا بڑی چھوٹی آوازوں کی)، یہ ترتیب آپ کو ہندی کی "مودک" بحر میں مل جائے گی۔

مثال مودک:۔ ہو بج دیش سدھار شکھا تب اُنّت کے کچھ کام کرو جب
مثال بحر متدارک مخبوں مسکن:۔ وہ آفت کا پرکالا ہے سو حکمت فطرت والا ہے
مودک کی تقطیع:۔

ہو بج	دیشس	دھارس	کھا تب	اُنّت	کے کچھ	کا مک	رو جب
فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن

اسی طرح بحر متدارک مخبوں مسکن احذ (فعلن فعلن فعلن فع) ہندی کی ایک بحر "ساردتی" کے وزن پر پوری پوری اُترتی ہے۔ "ساردتی" میں لگھ گرو کی ترتیب یوں ہے: ی، ااى، ااى، ااى

اگر آپ فعلن فعلن فعلن فع کو ہندی رسم الخط میں لکھ کر اس کے لگھ گرو معلوم کریں تو ان کی ترتیب یہی ہوگی۔ لیکن اردو میں یا بحر

عام طور سے سولہ[۱] رکنی آتی ہے۔ میر کا یہ مصرع اسی بحر میں ہے:۔

ع الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا

ہندی میں اسی بحر کو ایک مودک کا اور ایک ساردتی کا مصرع پاس پاس رکھ کر بھی بنایا جا سکتا ہے۔

ساردتی	مودک
{ہو بخ دیش سدھار سکھا تب}	{چھترن کے کل کندن کو}

[۱] میر کی اس غزل کو اکثر لوگ ہندی چھند بتاتے ہیں حالانکہ یہ سیدھی سادھی بحر متدارک مجنون مسکن اخذ (سولہ رکنی) میں ہے لیکن یہ ایک دلچسپ حقیقت ہے کہ یہ سولہ رکنی بحر اردو کے لئے مخصوص ہے۔ بہت ممکن ہے کہ یہ سولہ رکنی بحر ہندی کے بعض مماثل چھندوں سے متاثر ہو کر بنائی گئی ہو۔ ہندی میں اس سے ملتے جلتے کئی مقبول عام چھند ملتے ہیں جنھیں ہم معہ مثالوں کے درج کرتے ہیں۔

(۱) تانٹک:۔

ان کی گاتا چھوڑ چلے ہم جھانسی کے میدانوں میں جہاں کھڑی ہے لکشمی بائی مرد بنی مردانوں میں

(سوبھدرا کماری)

(۲) لاونی:۔

چرنوں پر ارپن ہے اس کو چاہو تو سویکار کرو ؛ یہ تو دست تمہاری ہی ہے ٹھکرا دو یا پیار کرو

(سوبھدرا کماری)

(۳) کوکبھ:۔

تو شش میں چکور تو سواتی میں چاتک تیر پیارے

(دیو گی سری)

جس طرح عربی عروض کے سارے وزن ۸ رکنوں (فعولن۔فاعلن۔ مفاعیلن۔ فاعلاتن۔ مستفعلن۔ مفعولات۔ مفاعلتن۔ متفاعلن) کے ہیر پھیر سے بنتے ہیں۔ اسی طرح ہندی میں لگھ اور گرو آوازوں کو ۸ طریقوں یا "گنوں" میں مرتب کیا گیا ہے۔

مثال	نام گن	گن	
بادامی	مگن	SSS	(۱)
نگر	نگن	III	(۲)
بادل	بھگن	SII	(۳)
ہماری	یگن	ISS	(۴)
چکور	جگن	ISI	(۵)
لاڈلی	رگن	SIS	(۶)
کملا	سگن	IIS	(۷)
آکاش	تگن	ISS	(۸)

ہندی کی تمام بحریں لگھ گرو کی انھیں مختلف ترکیبوں سے بنتی ہیں جیسا کہ ہم مثالوں سے اوپر واضح کر چکے ہیں۔ عربی کی کئی بحریں اُن کے تحت آجاتی ہیں لیکن بیشتر بحریں اصوات کی یہ ترتیب قبول نہیں کرتیں۔ مثلاً بحر ہزج مثمن سالم کے جوڑ بند اگر گرو لگھ کی ترکیب پر علیحدہ کئے جائیں تو حسب ذیل ہوں گے:-

II ، ISS ، SII ، SII ، ISS ، ISS ، III ، SII

اصوات کی یہ ترتیب ہندی عروض کی کسی مقررہ بحر کے تحت نہیں آتی۔ اس جگہ عظمت کی اس رائے کو سراہے بغیر نہیں رہا جا سکتا کہ وہ مندرجہ بالا آٹھ گنوں کی انہی ترتیبوں پر بس نہیں کرتے جو ہندی کے عروضیوں نے مقرر کر دی ہیں بلکہ وہ ان آٹھ گنوں کو نئے نئے انداز سے مرتب کر کے عربی کی تقریباً تمام بحروں کو اس میں سمو دینا چاہتے ہیں۔ خشت مل جانے پر عمارت کا ٹھاٹھ وہ شاعر کے مذاق سلیم پر چھوڑ دیتے ہیں۔

یہاں پر ایک نکتہ قابل غور ہے۔ اُردو زبان میں سبب ثقیل اور وتد مفروق کی (بجز حالت اضافت کے مثلاً دل من یا جان من) کوئی مثال نہیں ملتی۔ اسی طرح اُردو میں (قطع نظر فارسی عربی الفاظ کے) کوئی ایسا لفظ نہیں ملتا جو فاصلہ صغریٰ (پہلے تین حرف متحرک اور آخری چوتھا ساکن) فاصلہ کبریٰ (پہلے چار حرف متحرک اور پانچواں ساکن) اور فاصلہ عظمیٰ (پہلے پانچ حرف متحرک اور چھٹا ساکن) کی مثال کہا جا سکے اُردو (ہندی الفاظ میں) میں صرف سبب خفیف اور وتد مجموع کا کام دیتے ہیں۔ اسلئے ہندی الفاظ کی صوتی ترتیب یا تو محض لگھ گرو سے ہو سکتی ہے یا مختصر کیا جائے تو ان آٹھ گنوں پر جن کا ذکر اوپر کیا جا چکا ہے۔ اس طرح عربی رکن متفاعلن کا بند بند لگھ گرو میں اس طرح کھل جائے گا۔

ن	ل	ع	فا	تَ	م
۱	۱	۱	s	۱	۱

یعنی نگن ۱۱۱ ، سگن ۱۱s بن جائیں گے

لہذا پنگل میں تقطیع ــــ حرفی ہوتی ہے۔

یہ تھا "ورنک چھندوں" کا حال۔ ان چھندوں (بحروں) میں جیسا کہ آپ نے ملاحظہ کیا لگھ اور گرو کی ترتیب ایک خاص اصول پر ہوتی ہے اگر آپ بھگن + بھگن + بھگن + بھگن ایک ساتھ رکھ دیں گے تو یہ "مودک" چھند (بحر) بن جائے گا۔ اسی طرح اگر چار "رگن" رکھ دئے جائیں گے تو "شرنگارنی" چھند بن جائے گا۔ مثال :۔

مثال :۔ رام آگے چلے مدھ سیتا چلیں (کیشوداس)

چھندوں کی ایک دوسری قسم ہے جسے "ماترک چھند" کہتے ہیں۔ ان میں گرو لگھ آوازوں کی کوئی خاص ترتیب نہیں ہوتی بلکہ گرو کو دو آوازیں (ماترائیں) اور لگھ کو ایک آواز (ماترا) مان کر کل آوازیں (ماترائیں) گن لی جاتی ہیں۔ مثلاً "شکتا" چھند میں اٹھارہ ماترائیں ہوتی ہیں۔ مثال :۔

ارے اُٹھ کہ اب تو سویرا ہوا نہیں دور تیرا اندھیرا ہوا

ا	رے	اُ	ٹھ	کہ	ا	ب	تو	س	وے	را	ہُ	وا
ا	s	ا	ا	ا	ا	ا	s	ا	s	s	ا	s

اس سے ملتی جلتی عربی بحریں :۔

کریما بہ بخشائے بر حالِ ما کہ ہستیم اسیرِ کمندِ ہوا

صرف "حال ما" کو بغیر اضافت کے پڑھنا پڑے گا ورنہ ۱۹ ماترائیں ہو جائیں گی۔ ماترک چھندوں میں لگھ اور گرو آوازوں کی ترتیب میں ورنک چھندوں کی سی سخت پابندیاں تو نہیں ہوتیں لیکن چند

قیود ضرور عائد کردی گئی ہیں :۔

(۱) یت یا بشرام (وقفہ) ہر بڑے چھندک کو پڑھتے وقت گئی جگہ دم لینا پڑتا ہے اس لئے تمام طویل ماترک چھندوں میں ایک یا ایک سے زیادہ بت یا بشرام آتے ہیں۔ اسی بت کے ذریعہ سے ماترک چھندوں میں موزونیت پیدا کی جاتی ہے۔ بعض اوقات ماترائیں یکساں ہوتی ہیں لیکن صرف بشراموں کی ترتیب سے بحر بالکل بدل جاتی ہے۔ میر کے اس مصرع :۔

"اک ہوک سی دل میں اُٹھتی ہے اک درد جگر میں ہوتا ہے"

میں ۳۲ ماترائیں ہیں اور سولھویں ماترا پر بشرام ہے۔ ۳۲ ماتراؤں کا ہندی میں ایک چھند "تربھنگی" ہے۔ لیکن اس میں دسویں اٹھارویں اور چھٹویں ماترا پر بشرام ہیں۔ میر کے مصرع کو ہندی کے اس مصرع کے ساتھ گنگنائیے بحروں کا اختلاف واضح ہو جائے گا۔

ناچے نونار ی || سُمن شرنگاری || گت من باری || سکھ ساجین

(۲) یت پر عظمت نے بجا طور پر زور دیا ہے۔ لیکن جس چیز کو وہ قطعاً فراموش کر گئے ہیں وہ "گت" ہے۔ گت مصرع کی چال کو کہتے ہیں بہت ممکن ہے کہ ایک شعر میں ماتراؤں کی گنتی کا خیال رکھا جائے لیکن اس کے باوجود شعر وزن پر پورا نہ اُترے۔ مثلاً چوبولا چھند میں ۱۵ ماترائیں ہوتی ہیں اس کے اس مصرع :۔

"نیتا بن سماج میں رہو" کو اگر "سماج میں نیتا بن رہوں" پڑھا جائے تب بھی ماترائیں اتنی ہی رہیں گی لیکن یہ چوبولا چھند نہ ہوگا۔ "گت" یا چال

کے کوئی اصول مقرر نہیں۔ اسے صرف شاعر کا کان پہچانتا ہے۔ ایک اور مثال سے یہ بات واضح ہو جائے گی۔ میر کے حسب ذیل مصرع میں ۳۰ ماترائیں ہیں اور سولھویں ماترا پر بشرام :-

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا

اب ہندی کے ماترک چھند "لاونی" کی مثال پڑھئے اس میں بھی تیس ۳۰ ماترائیں ہیں اور سولھویں ماترا پر بشرام :-

جو کچھ بھی ہے یہی پاس ہے اسے چڑھانے آئی ہوں

دیکھئے صرف گت کے فرق نے ان دو مصرعوں میں کتنا اختلاف پیدا کر دیا ہے۔ ہمارے خیال میں کان کی اس پہچان میں لگھ گرو کی کوئی ترتیب پنہاں ہوتی ہے جو ماترک چھندوں کو ورنک چھندوں سے قریب کر دیتی ہے۔

دنیائے شاعری میں عظمت اللہ خاں کے اس نئے پیام کا سب سے دلچسپ پہلو یہ ہے کہ انھوں نے عربی اوزان کو ہندی کے ماترک چھندوں کے قریب سمجھا حالانکہ اگر مماثلت ہے تو ورنک چھندوں سے ماترک چھند اصوات کی ایک بہت ہی ڈھیلی ڈھالی ترتیب ہے جسے بت یا بشرام اور گت سے کسنے کی کوشش کی گئی ہے اور پھر گت کو صرف شاعر کا کان پہچانتا ہے۔ اس کے برعکس ورنک چھندوں میں چھوٹی بڑی آوازوں کو خاص اصولوں (گنوں) کے تحت مرتب کیا جاتا ہے۔ اس لئے وہ موسیقی سے پرے چھلکتے ہیں۔ ہماری عربی بحروں کا بھی یہی حال ہے۔ ویدوں میں انھیں ورنک چھندوں میں شاعری کی گئی ہے۔ سنسکرت کے شعرار

نے ان قیود کو توڑ کر ماترک چھندوں میں آزادی حاصل کر لی تھی۔

ہندی عروض کے کینڈے کو سرسری طور پر سمجھنے کے بعد اُردو کے نئے عروض کے متعلق حسب ذیل نتائج مرتب کئے جا سکتے ہیں:۔

جیسا کہ پہلے بیان کیا جا چکا ہے، جہاں تک اوزان کا تعلق ہے انگریزی عروض ہماری کسی طرح رہنمائی نہیں کر سکتا۔ البتہ اصنافِ سخن بالخصوص فارم کے متعلق اس سے بہت کچھ اخذ کیا جا سکتا ہے۔ ہمارے نوجوان شعراء نے اس بارے میں جو کوششیں کی ہیں وہ سراہنے کے لائق ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ لی رک کے فارم مقرر نہیں کئے جا سکتے۔ جذبہ کے اس کو جسے لی رک کہتے ہیں اگر شعوری طور پر کسی فارم کے قید و بند میں جکڑا جائے تو وحدت تاثر غائب ہو جائے گی۔ شعور کی دھندلی فضاؤں سے جب یہ اُترتا ہے تو وزن اور حرف کا جامہ اپنے ساتھ لاتا ہے۔ موجودہ نوجوان شعراء کی نظموں کو نہ سمجھنے کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ہم ان کی لَے سمجھنے کی کوشش نہیں کرتے۔ زندگی کی طرح آرٹ میں بھی آخری قدروں کا تعین نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اسے اپنی بے بسی اور مجبوری ہی کہنا پڑے گا کہ ہم نے قوت سامعہ کو چندپٹی ہوئی گتوں اور چند برتے ہوئے اوزان تک محدود کر دیا ہے اور قافیہ کی جھنکاریں لے کے رقص کو فراموش کر دیا ہے وقت نے ہماری آنکھیں کھول دی ہیں، کان بھی کیوں نہ کھلیں؟

اردو کے نئے عروض کی بنیاد پنگل پر رکھی جائے گی۔ اگر ہم پنگل کے طریقہ تقطیع کو (جو بیک وقت سہل اور سائنٹفک ہے) قبول کر لیں تو زحافات

کے چکر سے نکل آئیں گے لیکن عربی اوزان کی حیثیت مسلم رہے گی۔ یہ
خیال بالکل غلط ہے کہ ان کی چولیں ہندوستانی سنگیت میں نہیں بیٹھتیں۔
یہاں پر یہ بات پھر واضح کر دینا ضروری ہے کہ ہم پنگل کے طریقۂ تقطیع
کو اختیار کریں گے نہ کہ اس کی تمام بحروں کو بھی۔ البتہ اس کی مروجہ بحریں
ہمارے اس نئے عروض میں اپنی جگہ خود بخود پیدا کر لیں گی۔ رکنوں کی
قیود سے آزادی حاصل کر کے اور "ماتراؤں" اور "گنوں" کی ترتیب
اختیار کر کے ہمارے شاعروں کو یہ حق ہو گا کہ گنوں کے ہیر پھیر سے نئی نئی بحریں
تراشتے رہیں۔ ساتھ ہی ساتھ عربی عروض کا ایک بہت بڑا حصہ جو ہمارے
لئے عضو مردہ[۱] (مثلاً بحر کامل۔ بحر جدید۔ بحر بسیط۔ بحر مدید۔ بحر طویل۔ بحر قریب
بحر مشاکل) کی حیثیت رکھتا ہے خود بخود خارج ہو جائے گا۔
چنانچہ اُردو کے نئے عروض کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہو گی کہ
شاعر کو نئے نئے فارم اور نئے نئے اوزان تراشنے کا حق ہو گا۔ وقت
اپنے آپ اُن کو پرکھ لے گا۔ مثلاً (اعتذار کے ساتھ) میں ٹیگور کے ایک نغمہ کا

---

[۱] اس عضو مردہ کے تحت جو بحریں آتی ہیں ان میں سے چند ایک کی مثالوں سے واضح
ہو جائے گا کہ ہمارے کان ان کے اوزان سے کہاں تک آشنا ہیں۔

(۱) بحر طویل :۔ ع	کیوں کیا مقدر مجھے کیوں شکایت تھی
(۲) بحر قریب :۔ ع	اب ان کو رحم فرمانا پڑ رہا ہے
(۳) بحر مشاکل :۔ ع	مرتے دم بھی نہ آؤ گے تو کیا ہو گا
(۴) بحر مدید :۔ ع	ایک دم اور سینکڑوں غم اندھیر ہے

بنگالی بحر ہی کے اندر اُردو میں ترجمہ پیش کرتا ہوں اس سے صرف یہ دکھانا مقصود ہے کہ اصوات کی ترتیب اس نہج پر بھی ہو سکتی ہے :-

بنگالی گیت	ترجمہ بنگالی بحر میں	ماترائیں
شے جے پاشے اِشے بئشے چھِلُ	وہ جو پاس آکے بیٹھا	(۱۵ ماترائیں)
تبو جاگی نی	جاگا نہ تب بھی	(۹ ″)
کی گھوم تو رے پیئے چھلُ	کیسی نیند تجھ کو آئی	(۱۵ ″)
ہت بھاگنی	یہ کم نصیبی	(۹ ″)
اِشے چھِلُ نی رَوراتے	آیا رات کی خاموشی	(۱۵ ″)
دنیا کھانی چھلُ ہاتے	میں لیکر وہ ایک بنسی	(۱۵ ″)
سپن ماجھے باجے گُل	سینے میں اس نے بجائی	(۱۵ ″)
گمبھیر راگنی	”گہری“ راگنی	(۹ ″)

اس بات کا اندازہ لگانا ذرا مشکل ہے کہ آپ کے کان کہاں تک اس کے زیر و بم کا ساتھ دے سکیں گے۔ ”جاگا نہ تب بھی“ کے ساتھ ”یہ کم نصیبی“ کا تک سہی لیکن بظاہر وزن کا ہیر پھیر معلوم ہوتا ہے مگر تجزیہ کرنے پر معلوم ہو گا کہ دونوں میں ماتراؤں کی گنتی ۹ سے زیادہ نہیں۔

جا	گا	نہ	ت	ب	بھی	
۲	۲	۱	۱	۱	۲	= ۹ ماترائیں

پڑھتے وقت ”یہ کم نصیبی“ اس طرح پڑھا جائے گا ”یہ، کم، نَ، صی، بی“۔

اس مثال سے یہ نکتہ خود بخود واضح ہو جاتا ہے کہ ہندی میں خالص ساکن حروف نہیں ہوتے۔ مثلاً اُردو والا طبقہ ''چلتی'' (ل = بسکون) کہے گا اور ہندی والے اسی کو ''چلتی'' (ل = متحرک) پڑھیں گے۔ عربی فارسی کے اکثر و بیشتر ساکن حروف کو نئے طریقۂ تقطیع کے ماتحت ہمیں ہلکی سی تحریک کے ساتھ پڑھنا پڑے گا = ہندی کا क دراصل مرکب ہے क (ک ساکن) اور (अ) اور ''ا'' کا۔

عربی فارسی کے الفاظ میں اس قسم کی تحریف قطعاً جائز ہے۔ عربی اوزان پر بٹھانے کے لئے اگر ہندی کے حروف کو ''گھسا'' جا سکتا ہے تو کوئی وجہ نہیں کہ عربی الفاظ کا تلفظ حسب ضرورت ہم اپنے اصول صوتیات کے ماتحت نہ لے آئیں۔

اُردو کے نئے عروض کے بنیادی اصولوں کو سمجھنے کے بعد اب ہم عظمت کے شاعرانہ تجربات کا سرسری جائزہ لیں گے۔ شاعری میں عظمت نے نہ صرف وقیع سرمایہ چھوڑا ہے بلکہ اپنے بنائے ہوئے کلیہ کو بھی نہایت کامیابی سے نبھایا ہے۔ انھوں نے عربی کی مقبول عام بحروں اور ہندی کے چلتے ہوئے چھندوں دونوں میں کامیابی کے ساتھ گیت لکھے ہیں۔ اور اپنے نقطۂ نظر کی مزید تائید کے لئے اصوات کو نئے نئے طریقوں پر مرتب کر کے نئے نئے اوزان بھی تراشے ہیں۔ اُن کی طویل اور بہترین نظمیں عربی ہی کی مروجہ بحروں میں ہیں۔ مثلاً

(۱) مجھے بیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا (بحر متدارک مثمن مجنون):-

فِعلن فِعلن فِعلن فِعلن)

(۲) نہ بھلے کی بھی نہ بُرے کی تھی مجھے کچھ جہاں کی خبر نہ تھی۔

(بحر کامل مثمن سالم:۔ متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن)

اسی طرح "دام میں یاں نہ آئیے دل نہ یہاں لگائیے"۔ "دل لوٹ کے آتا ہے" اور اُن کے اکثر ترجمے (کوئل۔ ننھا غاصب اور یونان کے جزیرے) عربی بحروں میں ہیں۔ "برکھا رت کا پہلا مینھ" اور "پیارا پیارا گھر اپنا" ہندی اور عربی دونوں کی بحروں پر ٹھیک اترتے ہیں۔ مولوی عبدالحق نے رسالہ اُردو میں "برکھا رُت کا پہلا مینھ" کے متعلق یہ نوٹ دیا ہے "یہ خاص ہندی چیز ہے۔ ہندی بحر میں ادا کی گئی ہے" یہ محض غلطی ہے۔ یہ نظم ہندی کی کسی مقررہ بحر میں نہیں آتی۔ البتہ ہندی کے دو چھندوں "مودک" اور "ساروتی" کو ملا کر یہ نیا وزن تیار ہو جاتا ہے۔ جس کے گن ہیں:۔

مودک: بھگن + بھگن + بھگن + بھگن (ااى، ااى، ااى، ااى)

ساورتی: بھگن + بھگن + بھگن + گرو (ى، ااى، ااى، ااى)

اس نظم کا پہلا شعر یہ ہے ع

آئے بادل کالے کالے جھومتے ہاتھی متوالے — اُمڈے پھیلے تُلتے جھکتے

ایک اندھیری دے کر چھائے ڈیرے چار طرف ڈالے — پون کے گھوڑے سہمے ٹھٹکے

اس کی تقطیع:۔

آئے	بادل	کالے	کالے	جھومت	ہاتھی	متوا	لے
فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فع

جھکتے	تلتے	پھیلے	انڈے
فعلن	فعلن	فعلن	فعلن

یہ اُردو کی مشہور و مقبول بحر متدارک مجنون اخذ (سولہ رکنی) ہے۔ صرف مستزاد کے طریقے پر ہر مصرع کے ساتھ فعلن فعلن فعلن فعلن یا (رفع) (بحر متدارک مجنون مسکن) لگادی گئی ہے۔

اب ذرا ان گیتوں کا بھی جائزہ لے لیا جائے جو ہندی بحروں میں ہیں۔ عظمت نے ہندی کی مقررہ بحروں میں سے کسی بحر کو بھی اپنے گیتوں کے لئے استعمال نہیں کیا۔ ماتراؤں کی گنتی کا خیال تو وہ رکھتے ہیں لیکن یت یا بشرام اپنی مرضی کے مطابق پیدا کرتے ہیں۔ اپنے مشہور گیت :-

تری ناگن کی سی آنکھ ترے بال کالے کالے   اس میں موتی کی سی آب یہ موج سے لہراتے
تری ستوان بانکی ناک ترے ہونٹ امرت والے   وہ حسن کی گویا جان یہ جان کو گرماتے

میں انھوں نے یہی التزام رکھا ہے۔ ماترائیں گن کر (۲۸) ضرور کردی ہیں۔ لیکن بشرام یا یت کے فرق کی وجہ سے یہ گیت ہندی کی ۲۸ ماترا والی مشہور بحر "ہری گیتکا" سے بالکل مختلف ہو جاتا ہے۔ یہی حال ان کے دوسرے گیت کا ہے سہ

"جان کی تہ میں کوئی بیٹھا ہے   ایک بے چینی کھٹکا سے ہے"

وزن کے علاوہ ہندی عروض کی ان تمام آزادیوں کو جو فن شعر کو پست نہیں بلکہ بلند کرتی ہیں۔ عظمت نے نہایت کامیابی سے اپنی شاعری میں آزمایا ہے غزل گو شعراء کے یہاں مصرعہ اور شعر کا جو تخیل ہے اس کے

برعکس ایک چیز پڑھیے۔

وہ حسن دل آویز جس سے کہ انسان کی ہستی
میں پیدا ہو دیوانہ وار ایک طوفان مستی
جنوں کار ہے جس پہ سایہ کہ جس پر برستی
رہے بے خودی چھائے وہ عالم بت پرستی
کہ ماحول کے سرد و گرم و بلندی و پستی
کہ پروا، نہ اس کی جماعت ہے رونی کہ ہنستی
نظر میں ہو یکساں ہے ویرانہ ہو یا کہ بستی
رہے جس نہ باقی بکے جان مہنگی کہ سستی

میرا اصل مضمون ختم ہو گیا لیکن فنی مے کی تلخی کو کم کرنے کے لئے عظمت کی شاعری کے متعلق تھوڑا سا اظہارِ خیال اور سہی۔ عظمت کے بہترین گیت (۱) مجھے پیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا۔ (۲) مرے حسن کے لئے کیوں مزے (۳) دام میں یاں نہ آئیے (۴) وہ ہوں پھول جس کا پھل نہیں ہے (وغیرہ) بیانیہ ہیں لیکن شاعر قصہ نہیں کہتا ہے بلکہ جس فضا میں وہ گاتا ہے جس ماحول سے وہ اپنے تصورات اخذ کرتا ہے اسے خوشبو کی طرح پڑھنے والوں کے چاروں طرف پھیلا دیتا ہے۔ پوری چیز پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ سچ ہے، سادہ ہے، اتنی سادہ ہے کہ حسین بھی ہے۔ گھریلو ماحول کی یہ بوباس عظمت سے پہلے اگر کہیں ملتی ہے تو حالی کی 'مناجاتِ بیوہ' میں لیکن مناجات کا لب ولہجہ اس کو دوام بخشتا ہے اور عظمت کی نظموں کو ماحول کی بوباس۔ "سندرچترا" کا گھر کے کاموں میں انہماک، نرم و گرم بستر اور برسات کی راتیں متاہلانہ زندگی کی آسودگی ایک پوری فضا ہے جو ہمارے چاروں طرف چھا جاتی ہے۔ اسی گھر کی چہار دیواری میں رشتہ کے بہن بھائیوں کی محبت کے واقعات ڈرامائی رنگ بھی اختیار کر لیتے ہیں۔ گڈّے گڑیا کا

بیاہ سن شعور کے ساتھ حقیقت بن جاتا ہے۔ جس چہار دیواری سے نازک
قہقہوں کی آواز آتی ہے اُس سے نالۂ غم بھی اُٹھتا ہے کہ ؎

مجھے پیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا   مرے دل کو یہ آگ جلا سی گئی

عظمت کے سارے شاعرانہ تجربات کی نوعیت کچھ اسی قسم کی ہے
ہلکے اور میٹھے سُکھ دُکھ اور چاہ۔ یہاں نشتر کی دھار اتنی تیز اور باریک
ہے کہ دل میں اُترے اور چُبھن محسوس نہ ہو۔ ”مجھے پیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا“
فارم اور تاثر کے لحاظ سے اُن کی سب سے زیادہ مکمل نظم ہے۔ اُن کے
دوسرے گیتوں میں وہ وحدت تاثر نہیں ملتی جو لی رک یا گیت کو ”بجلی صفت“
بنا دیتی ہے۔ مثلاً ”وہ ہوں پھول جس کا پھل نہیں ہے“ میں ہر بند کے آخر
میں مصرعۂ اولیٰ کا اعادہ بھرتی کی چیز ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ گیت کے اندر
ٹیپ کا مصرعہ عموماً موسیقی کی خاطر دہرایا جاتا ہے۔ لیکن اچھا فنکار ہر
بند کے آخر میں وہ کیف یا مزاج کم سے کم قافیہ کی جھنکار لے آتا ہے۔
جو پڑھنے والے کو مصرعۂ اولیٰ دہرانے پر مجبور کر دیتی ہے۔ ”گیتان جلی“ کی
موسیقیت کا سب سے بڑا راز ٹیگور کا یہی التزام ہے۔

گیت لکھنے کا یہ ڈھب عظمت ہی کے ساتھ ختم ہو گیا۔ اس کی وجہ
ظاہر ہے کہ ہمارے شاعر ہندی عروض سے قطعاً ناواقف ہیں عظمت کے
بعد جتنے بھی گیت لکھے گئے۔ ان میں عربی کی مروجہ بحروں ہی کو برتا گیا ہے
اس سلسلہ میں یہ بات قابل ذکر ہے کہ عظمت نے اپنے گیتوں کی زبان ”ٹھیٹھ
اُردو“ ہی رکھی ہے۔ البتہ کہیں کہیں رس لانے کے لئے بھاشا کی پٹ

لے آئے ہیں۔ اس کے برخلاف ہمارے موجودہ گیت لکھنے والے اپنی نظموں میں گیت پن بھاشا کے متروک الفاظ کی ملاوٹ سے لاتے ہیں۔

موجودہ اُردو نظم میں فارم کے متعلق جو نئے نئے تجربات ہو رہے ہیں اس کی طرف بھی اشارہ پہلے پہل عظمت ہی نے کیا تھا۔ دراصل اُردو نظم کا موجودہ دور صوری اعتبار سے عظمت کا دور ہے۔ مختلف بحروں کا ایک ہی نظم میں استعمال (چھیل چھبیلی) ہندی اُردو اوزان کی آمیزش (دیکھئے بالی بیوی سے) ان سب کی مثالیں سریلے بول میں مل جائیں گی۔

لیکن عظمت کا پیغام قبل از وقت تھا۔ شاید یہ ابھی کچھ دن اور ایسا ہی رہے گا۔ "نئی پود" جس کے نام انھوں نے "سریلے بول" کا انتساب کیا ہے ابھی تک اس مدھ کے مزے سے بے خبر ہے

———— د۔ ٧۔ ٭٭٭۔ ٧۔ د ————

اُردو ادب کا ایک باغی

(عظمت اللہ خاں)

اُردو ادب کے باغیوں کا خیال کیجئے تو عظمت اللہ خاں کا نام فوراً زبان پر آجاتا ہے۔ ہمارے ادب میں پہلی منظم بغاوت ۱۸۷۵ء میں ملتی ہے۔ جب حالیؔ اور آزادؔ نے پہلی بار ایک نئے اُفق کی طرف اشارہ کیا۔ پچاس برس تک اُردو شاعری کا قافلہ اسی سمت میں آگے بڑھتا رہا۔ وہ تو غزل گوئی کی لاج حسرتؔ نے رکھ لی ورنہ نظم کے اس طوفانی دور میں ہر قدیم روایت دریا بُرد ہو جاتی۔

پچاس برس بعد عظمت کے ہاتھوں حالیؔ اور آزادؔ کے اسی ادبی انقلاب کی تکمیل ہوتی ہے۔ عظمت کا عہد اُردو ادب میں نئے نئے تجربات کا دور تھا شاعری، افسانہ، تنقید۔ غرض ادب کی ہر صنف مغربی ادبیات سے متاثر ہو رہی تھی۔ اس عہد کے نوجوان اپنے پیروں کے بھی استاد نکلے۔ سرسیدؔ حالیؔ اور اُن کے ہم عصر ذہانت کے پُتلے تھے۔ انھوں نے ترجموں اور سُنی سنائی باتوں سے مغربی ادب کی روح کو سمجھ لیا تھا۔ لیکن نئی پود ذہانت کے ساتھ ساتھ مغربی ادب، زبان اور تمدن سے بلا واسطہ آشنا بھی تھی۔

ایک طرح سے اُن کے ذہن کی ساخت پرداخت ان درس گاہوں اور کالجوں میں ہوئی تھی۔ جن پر آکسفورڈ اور کیمبرج کا سایہ تھا۔ لیکن بڑی دلچسپ بات تو یہ ہے کہ جو لوگ مغربی سایوں میں پلے بڑھے انھیں میں سے نئے مشرق کی کرنیں نمودار ہوئیں۔ وہی قومیت کی تحریک کے بانی بنے اور اس طرح ادب اور زبان میں ایک نئے ہندی رحجان کا اضافہ کیا۔

عظمت ہر لحاظ سے اس صدی کے سچے نمائندہ تھے۔ پرانے ادب کی روح اور قالب دونوں سے بیزار، مغربی ادب اور ہندی زبان کے اچھے واقف کار۔ اُن کے سامنے ایک طرف انگریزی شاعری کے اعلیٰ نمونے تھے جو وحدتِ خیال، تاثیر اور فکر کی گہرائی میں اپنا جواب آپ تھے اور دوسری طرف تلسی، سور اور جائسی کی رس بھری شاعری تھی۔ جس کے رگ و ریشے سے خلوص اور سچائی کا امرت ٹپکتا تھا۔ اس کے بعد جب اپنے ادب پر نظر پڑی تو غزل کی "منتشر خیالی" کے سوا اور کچھ نظر نہ آیا۔ حالؔی نے اپنی ضربوں سے جس آئینہ کو چور چور کر دیا تھا۔ حسرتؔ پھر اس کے ٹکڑوں سے نئی غزل کا رخ جھلکا رہے تھے لیکن عظمتؔ جیسے مغربی دل و دماغ رکھنے والے نوجوانوں کا اس کے "تنگنائے" میں اب اور بھی دم گھٹ رہا تھا۔ وہ اصلاحی رحجان سے بالکل اُکتا گئے تھے۔ نئے انقلابی نقطۂ نظر کا اعلان اس طرح ہوا کہ شاعری کی طرزِ قدیم بالخصوص غزل پر کڑی تنقید کی جانے لگی۔ ۱۹۲۴ء میں عظمتؔ

نے اپنے معرکتہ الآرا مضمون "شاعری" (رسالہ اُردو) میں لکھا۔ "اب وقت آگیا ہے کہ خیال کے گلے سے قافیہ کے پھندے کو نکالا جائے اور اس کی بہترین صورت یہ ہے کہ غزل کی گردن بے تکلف اور بے تکان ماردی جائے۔"
اس گردن زدنی کے لئے یہ فردِ جرم لگائی گئی کہ غزل ایک قسم کی "ریزہ خیالی" ہے۔ اور "اس پریشان گوئی کی کچھ ایسی ملگت سی پڑگئی ہے کہ مسلسل نظم کا لکھنا نہ صرف دو بھر ہو گیا بلکہ مانے ہوئے اُستادانِ فن کے بھی قابو کی بات نہیں رہی۔" عظمت کے خیال میں اس "قافیہ پیمائی" سے نجات حاصل کرنے کے لئے سب سے پہلی اصلاح یہ ہونی چاہئے کہ شاعری کو قافیہ کے استبداد سے نجات دلائی جائے۔" قافیہ شاعری کا حسن نہیں۔ اس کا زیور ہے لیکن بڑے سے بڑا استادِ فن بھی یہ دعویٰ نہیں کرسکتا کہ قافیہ ہمیشہ اس کے خیال کا مرکب ہوتا ہے۔ غزل کی "منتشر خیالی" کا اصل باعث اس لئے قافیہ ہی ٹھہرا۔
عظمت نے شاعری کی نوک پلک ہی درست کرنے ہی پر بس نہیں کی وہ اُردو شاعری کے مروجہ اوزان سے بھی بیزار تھے۔ اور ان میں بنیادی تبدیلی ضروری سمجھتے تھے۔ یہاں پر ان کی ہندی دانی اور ہندی پنگل (عروض) سے واقفیت کام آئی۔ اس زبردست تبدیلی کے لئے "چند باتیں عام اصول کے طور پر پیش نظر رکھنی ہوں گی۔ ایک تو یہ کہ اُردو عروض کی بنیاد ہندی پنگل پر رکھی جائے۔ دوسرے اس بات کا دھیان رہے کہ ہندی عروض میں بھی قدامت پسند اور سانچے معین کر دینے کے رجحان ٹھہراؤ پیدا کر دیا ہے اور

جس نہج پر پنگل مدوّن کی گئی ہے وہ نہایت فرسودہ اور سائنٹی فک ہے۔ ہندی عروض کے اصول سائنٹی فک مطالعہ اور تجربہ کے بعد اُردو کی نئی عروض کی بنو قرار دیئے جائیں۔ عربی عروض کی جو بحریں ان اصولوں کے مطابق ثابت ہوں وہ رکھی جائیں۔ تیسری اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ انگریزی عروض کے ایسے اصول جو آزادی کی جان ہیں اور اس کی وسعت رکھتے ہیں کہ ہر زبان کے لئے کام دے سکیں۔ ان پر اس نئی عروض کی آزادی کا سنگ بنیاد رکھا جائے۔"

یہ کسی دیوانے کا نہیں ایک ادبی مجدد کا خواب تھا "آنے والی پود" جس کے نام انھوں نے اپنے "سریلے بول" کا انتساب کیا ہے، ابھی تک اُن کے خواب کی تعبیر پیش نہیں کر سکی ہے۔ اُردو عروض کے اس انقلابی نظریئے کے متعلق اختلاف رائے کی کافی گنجائش ہے۔ لیکن عظمت کے اس خیال سے متفق ہونا پڑے گا کہ صوت و آہنگ کے ایسے مطلق اصول کبھی نہیں بنائے جا سکتے جو ہر زمانہ میں صحیح ہوں۔ اگر بُت خانہ چشم و گوش کے آہنگ کا انسان اس فرصت ہستی میں اتنی آسانی سے پتہ لگا لے تو ادب اور آرٹ کا وہ مقصد ہی فنا ہو جائے جو ہر لحظہ حسنِ تازہ کار کو جنم دیتا ہے۔ ہمارا عروض عربی کے عروض پر مبنی ہے۔ لیکن اگر ہم عروض کی اساس آواز کی اکائی اور ان اکائیوں کی ترتیب کو مان لیں تو بہت ممکن ہے کہ آوازوں کا جو آہنگ ایک عرب کے لئے "فردوش گوش" ہو ہمارے لئے سمع خراشی کا سبب بن جائے۔ اس کا کھلا ہوا ثبوت یہ ہے کہ عربی عروض کی اُنیس بحروں

میں سے صرف بارہ بحریں اُردو میں مستعمل ہیں۔ وافر، طویل، مقتضب مشاکل، قریب جدید اور مدید، زحافات کی آسانیوں کے باوجود آج تک اُردو میں رواج نہ پاسکیں۔

عظمتؔ کا یہ خیال بھی صحیح ہے کہ زحافات کے چکروں اور دائروں سے بچنے کے لئے ہمیں ہندی پنگل (عروض) کے طریقۂ آواز شماری کو اختیار کرلینا چاہیئے۔ پنگل میں ہر چھوٹی آواز کو ایک اکائی اور بڑی آواز کو دو اکائیاں مان کر بحر کی کل آوازوں کو گن لیا جاتا ہے۔

عظمتؔ کی جدت پسند طبیعت نے یہیں پر بس نہیں کی۔ وہ شاعر کو اس بات کا پورا پورا اختیار بھی دیتے ہیں کہ آوازوں کو نئے نئے ڈھنگ سے ترتیب دے کر نئی نئی بحریں تراشے۔ ان بحروں کی عام مقبولیت ان کی صحت کی ضمانت ہوگی۔ لہٰذا ہر شاعر اپنے ان اختراعی اختیارات کو بڑی احتیاط سے عمل میں لائے گا۔

عروض کے اوزان کو اگر ان کے خالق یعنی شاعر کے حوالے کر دیجئے تو اصناف سخن کا بکھیڑا ہی پاک ہو جاتا ہے۔ روایتی اصناف سخن، غزل مسدس، مخمس، ترجیع بند، ترکیب بند وغیرہ سے چھٹکارا پاکر شاعر مصرعوں کی ترتیب من مانے طور پر کرنے لگتا ہے۔ جس طرح مصرع کی لڑی پرونے میں شاعر کو اختیار کلی حاصل ہے۔ ان مصرعوں کا ہار بنانے میں بھی وہ خود مختار ہے۔ اسے روایت سے زیادہ اپنے مذاقِ سلیم اور کانوں پر بھروسہ ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں عظمت کا مشورہ یہ ہے کہ ”مروجہ اصناف سخن کا

بیدردی کے ساتھ اُردو شاعری سے خارج کر دینا مناسب ہے۔"

قدم ہمیشہ نظر سے پیچھے رہتا ہے۔ لیکن عظمت نے اپنے نظریہ کو "سریلے بول" کے ہلکے پھلکے گیتوں میں عملی جامہ بھی پہنایا ہے۔ بظاہر ان کی نظر اور قدم کے درمیان بہت فاصلہ نظر آئے گا۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ عمل کے لئے جو فرصت درکار ہوئی ہے وہ ان کو نہ مل سکی۔ نئے رنگ کی شاعری باقاعدہ طور سے انھوں نے ۱۹۲۰ء سے شروع کی تھی۔ ۱۹۲۷ء میں ان کا انتقال ہو گیا۔ پھر بھی "سریلے بول" کے گیتوں سے یہ بات صاف ظاہر ہے کہ قدم بچے تلے انداز میں نظر کے ساتھ اٹھ رہا تھا۔ انھوں نے اپنے لئے وہ تمام شاعرانہ آزادیاں روا رکھیں جن کی ضرورت اپنی تنقید میں دوسروں کے لئے جتا چکے تھے۔ شاعر کے خیال کو قافیہ کا مرکب نہیں بلکہ راکب ہونا چاہئے۔ عظمت کا کوئی سا گیت اٹھا لیجئے، شاعر کا قافیہ تنگ نظر آئے گا۔ شاعر اوزان کا خالق ہوتا ہے۔ وہ اپنے دل کی دھڑکن سے بحروں کا آہنگ تیار کرتا ہے۔ اس کا بندھے ٹکے اتار چڑھاؤ کا پابند نہیں کیا جا سکتا۔ عظمت نے بھی مصرعوں کے غیر مرتب مواد سے وحدت خیال اور فکر کا سہارا لے کر اپنی نظم کا سبک تاج محل بنانے میں پورا اہتمام کیا ہے۔ بولوں کا مسالہ بڑی احتیاط سے صرف میں لائے ہیں اور ان کی اکائیوں کو نئے نئے ڈھنگ سے باندھا ہے۔ ایسا کہ بادی النظر میں سکتہ معلوم ہوتا ہے ؎

تری ناگن کی سی آنکھ ترے بال کالے کالے　　اس میں کی سی آب یہ موج سے لہراتے
تری ستواں بانکی ناک ترے ہونٹ امرت والے　　وہ حسن کی گویا جان یہ جان کو گرماتے

اب بحروں کے تنوع کی مثال دیکھئے ؎

جان کی تہ میں کوئی بیٹھا ہے ایک بے چینی کھٹکا سے ہے
چٹکیاں بیٹھا کوئی لیتا ہے ایک کھٹکتا کانٹا سے ہے

غزل میں بحر کی یکسانیت عام طور سے اکتا دینے والی ہوتی ہے اس یکسانیت کو قافیہ کے کھٹکے اور ردیف کے آہنگ سے دور کیا جاتا ہے قافیہ اسی وجہ سے غزل کا محور بن کر رہ گیا ہے۔

بعض جذبات کپڑے کی تہوں کی طرح کھلتے چلے جاتے ہیں۔ "حُسن دلاویز" میں عظمت نے اس ٹیکنک کو استعمال کیا ہے۔

وہ حُسنِ دلآویز جس سے کہ انسان کی ہستی
میں پیدا ہو دیوانہ وار ایک طوفاں مستی
جنوں کار ہے جس پہ سایہ، کہ جس پر برستی
رہے بے خودی، چھائے وہ عالم بت پرستی
کہ ماحول کے سرد و گرم و بلندی و پستی
کہ پروا، نہ اس کی جماعت ہے رو تی کہ ہستی

ان فنی تجربات کی تفصیل میں ڈر لگتا ہے کہ کہیں عظمت کی شاعرانہ عظمت نظر سے اوجھل نہ ہو جائے۔ ان کی کچھ نظموں کی حیثیت تو بلاشبہ محض تجربی ہے، انھیں پڑھ کر تھوڑی دیر کے لئے یہ گمان ہو سکتا ہے کہ عظمت تو نرے اُستاد ہیں۔ وہ شاید عروضی جدتوں کے ماہر ہیں اور بس یہی ان کا کمال ہے لیکن فن سے قطع نظر اُن کے دل میں وہ دبی چنگاری بھی تھی جو آنچل کی

ہوا سے بھڑک اٹھتی ہے۔ وہ تیز شاعرانہ احساس بھی تھا جو کرن کا عکس اُتار لیتا ہے۔ وہ اول اور آخر شاعر تھے۔ نئے پیکر شاعری کی تلاش اس بات دلیل ہے کہ ان کے دل میں جذبوں کی نئی چہکار تھی۔ شاعرانہ مواد کے بارے میں عظمت کا خیال تھا کہ "شاعری کے مواد سے کائنات بھرپور ہے۔ گھر ہو یا بازار، محفل ہو یا بھیڑ بھاڑ .... انسانی سماج اور فطرت کا ہر پہلو شاعر کے لئے ناپیدا کنار مسالے کا ذخیرہ ہوتا ہے" عظمت نے اپنی شاعری کا مواد بازار یا بھیڑ بھاڑ سے نہیں گھر کے میلے سے لیا ہے۔ وہی ہندوستانی گھر اور اس کی چار دیواری کے قہقہے، آنسو اور معاشقے۔ بالی بیوی کی ڈری سی آنکھ اور دبی سی آگ۔ عورت کے عشق کی چہک اور اس کے چھلکے "کھجوری چوٹی"، "اُٹھتا اور پھٹتا جوبن" "گدرایا بدن"، "نشیلی چال"، "رسیلے ہونٹ امرت والے" ایک مظلوم اور مفلوج طبقہ کی آہ اور نریا چارہ، یہی عظمت کی شاعری کے محور ہیں۔ گھر کے ڈراما کا ایک سین دیکھئے

مجھے پیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا
مرے جی کو یہ آگ لگا سی گئی

عظمت کے تمام اچھے گیتوں میں ایک ابدی فراق کی کراہ ملے گی جو شاید عورت کا مقدر ہے۔ ناکامی کی تصویر کا ایک رُخ اس مشہور گیت میں دیکھئے۔ جس کے شروع کے بول یہ ہیں ؎

وہ ہوں پھول جس کا پھل نہیں ہے   وہ ہوں آج جس کی کل نہیں ہے

اس کے بعد محبّت کی شہادت اور مظلومیت کی آخری چیخ یہ ہوتی ہے ؎

مرے حسن کے لئے کیوں مزے
نہیں لینے تھے تمھیں یوں مزے

اسی چیخ کے ساتھ اگر دم نہ نکل جائے تو زندگی کا وہ یاس بھرا نقطۂ نظر قائم ہو جاتا ہے جسے آپ چاہیں تو ایک قسم کا فلسفہ بھی کہہ سکتے ہیں وہ یہ ہے ؎

دام میں یاں نہ آیئے دل نہ یہاں لگایئے

عظمت ان گیتوں کے علاوہ اور کچھ نہ لکھتے تب بھی ان کی جگہ ادب میں مسلم تھی۔ حالی کی مناجات بیوہ کو چھوڑ کر اس انداز کی شاعری شاید ہمارے یہاں کبھی نہیں ہوئی۔ عظمت کے نسوانی دل کے درد کا جواب اگر کہیں مل سکتا ہے تو میرا بائی کی "پیر" میں۔ ان کے شاعرانہ ذہن کو سمجھنے کے لئے ان کی نسوانی نفسیات کے تجزیہ کی سخت ضرورت ہے۔ کیونکہ ان کی اس ہلکی پھلکی شاعری کا ایک افادی پہلو بھی ہے۔

عظمت نے اپنے گیتوں کی زبان کے انتخاب میں بھی غیر معمولی اُپج کا ثبوت دیا ہے۔ گیت کی ایک بڑی پہچان اس کی زبان ہے۔ یہ غزل کی زبان کی طرح نہ تو پورے طور پر ابھی منجھی ہے اور نہ متعین ہو سکی ہے۔ اس لئے اکثر شاعر ابھی تک اس میں برج بھاشا کے متروک الفاظ بھی لے آتے ہیں۔ عظمت نے اس بات کی بڑی احتیاط کی ہے کہ زبان گلی کوچوں کا روزمرہ ہو۔ دراصل ٹھیٹھ اُردو جس کا ڈول ایک طرح سے سرسیّد اور حالی نے ڈالا تھا۔ عظمت ہی کے گیتوں میں پورے طور پر نکھرتی ہے۔ عظمت

کے گیت ایک طرف تو فارسی ترکیبوں اور برج بھاشا کے متروکات سے پاک نظر آئیں گے، دوسری طرف سنسکرت کی وہ گراں باری بھی نہیں ملے گی جس کے نیچے دبی آج نئی ہندی کراہ رہی ہے۔

لیکن یہ حقیقت ہے کہ عظمت کے گیت ٹیگور یا نرالا کے گیتوں کی طرح سنگیت کے مرتبے کو نہیں پہنچتے۔ عظمت نے ایک تو ٹیپ کے مصرع کا استعمال بالکل نہیں کیا ہے۔ اور یہی درحقیقت گیت کی جان ہوتا ہے۔ دوسرے گیت کے لئے جو زبان وہ کام میں لائے وہ سجتی نہیں، اس میں جھنکار نہیں۔ اور یہ جھنکار آتی بھی کیسے۔ اُردو میں اُنھیں گیتوں کی کوئی روایت تو ملی نہ تھی۔ وہ تو خود روایت قائم کر رہے تھے۔

عظمت نے بڑے چاؤ سے اپنے شاعرانہ تجربے کو اس "آنے والی پود" کے نام سے منسوب کیا تھا۔ جس کی "نغمہ سرائی سے اردو شاعری فطرت کی طرح وسیع ہو جائے گی۔" آج اگر بیس برس کے بعد یہ سوال کیا جائے۔ کیا وہ ادبی افق جو عظمت کی نظر نے متعین کیا تھا، ہمارے قریب تر آگیا ہے۔ تو شاید ہم میں سے بہت سے تعجب سے پوچھیں گے کہ کون سا اُفق؟ لیکن اگر پھر یہ کہا جائے کہ آج جو پرانے قصرِ شاعری کی اینٹ سے اینٹ بجائی جارہی ہے اس کے اصل محرک عظمت تھے اور اُردو شاعری کا دورِ جدید صوری اعتبار سے عظمت کا دور ہے تو اُن کے نئے تجربے کی اہمیت فوراً سمجھ میں آجائیگی۔

لیکن سچ تو یہ ہے کہ اس ادبی مجدّد کا خواب ابھی تک پورا نہیں ہوا ہے، گو
ہماری شاعری کا قافلہ دھیرے دھیرے اُسی کے نقشِ پا کے سہارے آگے
بڑھ رہا ہے لیکن دیوانہ اب بھی بہت آگے ہے۔ ہم آخر صدیوں کی ڈھلی
ڈھلائی اور منجھی منجھائی زبان سے کیسے ایک دم ناتا توڑ لیں۔ منہ کی لگی فوراً
کیسے چھوڑ دیں اور عوام کے بے ترشے بولوں سے اتنے جلد کیسے امرت
نچوڑ لیں۔ مختصر یہ کہ غزل اور قدیم شاعری کی روایات سے منہ موڑ کر عظمت
کی شریعت پر کیسے ایمان لے آئیں۔ لیکن زمانہ کا اشارہ ہے کہ یہ کرنا پڑیگا۔
نئے انداز بیان اور ٹھیٹھ زبان کا جو ٹھاٹھ عظمت نے باندھ دیا
ہے نئی شاعری کے قصر کی تعمیر اسی پر ہوگی۔

اُردو حروفِ تہجّی کی صوتیاتی ترتیب

اُردو نہ صرف صرف نحو بلکہ صوتی لحاظ سے بھی ایک مخلوط زبان ہے۔
اس میں خالص ہندوستانی آوازیں (ٹ، ڈ، ڑ، کھ، گھ وغیرہ)
بھی پائی جاتی ہیں اور خالص عربی (ق)، اور فارسی (ژ) بھی مسلمانوں کے
داخلۂ ہند کے فوراً بعد سے یہ مسئلہ ماہرین زبان کے سامنے رہا ہے کہ
عربی رسم الخط کو، جس کا ایرانی جامہ تیار ہو چکا تھا، ہندوستانی زبانوں
کے گوں کا کس طور پہ بنایا جائے۔ اُردو حروف تہجی کی صوری اندازپر ترتیب
صوتیاتی نقطۂ نظر سے ناقابل معافی ہے۔ اگر انھوں نے ذرا بھی کاوش
ذہنی سے کام لے کر دیوناگری (ہندی) رسم الخط کی ترتیب کو سمجھنے کی
کوشش کی ہوتی تو وہ عربی رسم الخط کی کورانہ تقلید سے باز رہتے۔

اُردو زبان کا ارتقا کچھ ایسے یتیمی کے ماحول میں ہوا کہ اہل علم نے
اس زبان کے مختلف پہلوؤں پر غور کرنے کی تکلیف ہی گوارا نہیں کی۔
ہماری تمام تر لسانی تحریکیں فہرست متروکات تک محدود رہی ہیں۔
بہت آگے بڑھے تو انشؔا نے لطیفہ گوئی شروع کر دی۔ یہ اغیار تھے۔
جنھوں نے اس کی قواعد کی طرف سائنسی نقطۂ نظر سے توجہ کی۔ لغات
لکھیں، اور اس کے رسم الخط کو مشین اور ٹائپ کے لئے ڈھالا۔ اُردو

رسم الخط خاص طور پر ہماری بے توجہی اور غفلت کا شکار رہا ہے۔ اہل دکن نے شروع میں جو رسم ڈال دی اسی کو ہمارے کاتب نبھائے گئے اور اسی کو ہمارے بچّے سیکھتے اور مدرسین پڑھاتے رہے۔

ذیل میں اُردو آوازوں کی نئی ترتیب پیش کی جاتی ہے۔ یہ صوری نہیں صوتی ہے۔ اور اس کو مرتب کرتے وقت دیوناگری رسم الخط کی خوبیوں اور "بین الاقوامی انجمن صوتیات" کے اصولوں کو سامنے رکھا گیا ہے۔

حروف صحیح

ک	چ	ٹ	ت	پ
کھ	چھ	ٹھ	تھ	پھ
گ	ج	ڈ	د	ب
گھ	جھ	ڈھ	دھ	بھ
×	×	×	ن	م
خ	ش	×	س	ف
غ	ژ	×	ز	×
×	×	ڑ	ر	×
	×	ڑھ	×	×
ق	×	×	×	×
ہ	ی	×	ل	و

اشارات

(۱) یہ ترتیب دیوناگری رسم الخط کو سامنے رکھ کر کی گئی ہے ، جو ترتیب کے اعتبار سے مکمل رسم الخط ہے۔ مثلاً "ک" حلقی آواز ہے۔ اس کے بعد (ج۔ ٹ۔ ت۔ پ) آتی ہیں جو علی الترتیب حنکی (تالوکی)، کوز (پیچھے کو مڑی ہوئی)، دندانی اور شفہی (لبی) آوازیں ہیں۔ یہ سب غیر مسموع (VOICELESS) آوازیں ہیں۔ جو محض سانس سے ادا کی جاتی ہیں اور جن کو نکالتے وقت گلے کے پردوں میں تھرتھراہٹ پیدا نہیں ہوتی اسی نہج پر بعد کو مسموع آوازوں (گ۔ ج۔ ڈ۔ وغیرہ) کو مرتب کیا گیا ہے یہ سب آوازیں "ہ" مخلوط کے ساتھ مل کر نئی آوازوں (کھ۔ ٹھ۔ تھ۔ پھ۔ گھ۔ جھ۔ ڈھ۔ بھ) کو جنم دیتی ہیں۔ ان کی بھی ہندی رسم الخط کے انداز پر ترتیب دی گئی ہے۔

اُردو رسم الخط عربی کے تتبع میں صوری مناسبتوں پر قائم کیا گیا ہے یعنی :۔ ب ، پ ، ت ، ٹ ، ث

ج ، چ ، ح ، خ

د ، ڈ

ر ، ڑ ، ز

س ، ش

ص ، ض

ط ، ظ

ع ، غ

اس لئے اُردو کے ابتدائی زمانے میں جب خالص ہندی آوازوں کے لئے جگہ تجویز کرنے کا سوال آیا تو

(ڑ) کو (ر) کے پاس رکھ دیا
(ڈ) کو (د) کے پاس رکھ دیا
(ٹ) کو (ت) کے پاس رکھا

حالانکہ صوتیاتی نقطہ نظر سے (ک) اور (ج)، (ٹ)، کے پاس آتے ہیں۔ اور اسی طرح (گ) اور (ج)، (ڈ) کے پاس۔

(۲) مذکورہ بالا آوازوں کی تقسیم "بین الاقوامی انجمن صوتیات" کے اُصولوں کو مان کر کی گئی ہے۔ اس انجمن کے اصول بالاتفاق رائے صوتیات کی دنیا میں تسلیم کئے جاتے ہیں۔ اور اس کا پیش کردہ بین الاقوامی رومن رسم الخط صوتیات کی کتب میں استعمال کیا جاتا ہے۔

مخرج کے اعتبار سے اُردو آوازوں کی حسب ذیل قسمیں ہیں:۔

(۱) غشائی یا حلقی آوازیں (ق۔ک۔کھ۔گ۔گھ۔خ۔غ۔ہ)

(۲) حنکی آوازیں (جو تالو سے نکلتی ہیں) (چ۔چھ۔ج۔جھ۔ش۔ژ۔ی)

(۳) کوزآوایں (جن کے نکالنے میں زبان کی نوک تالو کی طرف موڑنا پڑتی ہے) (ٹ۔ٹھ۔ڈ۔ڈھ) (ڑ) اور (ڑھ) بھی اس کے تحت آتی ہیں فرق صرف یہ ہے کہ ان دونوں کو نکالتے وقت زبان کی مڑی ہوئی نوک پھسل جاتی ہے۔

(۴) دندانی آوازیں (زبان کی نوک ان کو نکالتے وقت دانتوں

کے پیچھے لگتی ہے): (ٹ - تھ - د - دھ - ن - س - ز - ر - ل)

(۵) شفہی آوازیں: (جو ہونٹوں یا نیچے کے ہونٹ اور اوپر کے دانتوں کی مدد سے نکلتی ہیں)

(پ، پھ، ب، بھ، م، ف، و)

(۳) صوتی نقطۂ نظر سے کھ، چھ، بھ وغیرہ علیحدہ اور مستقل آوازیں ہیں اسی لئے ہندی رسم الخط میں ان کے لئے مستقل اور علیحدہ حروف قائم کئے گئے ہیں (ख - छ - भ)۔ اُردو والوں نے "ہ" مخلوط کی مدد سے اس مسئلے کو قدرے سہل بنا لیا ہے۔ یعنی "ک" سے "کھ"۔ "ب" سے "بھ" وغیرہ اور اس طرح حروف کی تعداد کو محدود رکھا ہے۔ لیکن یہ سہل پسندی اس صوتیاتی مغالطے کا باعث بن گئی کہ دھ مرکب ہے (د + ھ) سے۔ جبکہ "دھ" جیسا کہ مذکور ہو چکا ہے۔ ایک مفرد آواز ہے۔ اُردو والے اکثر (ہ) مخلوط اور (ہ) کے استعمال میں بڑی لاپروائی برتتے ہیں یعنی (دہے) (دھے) بھی لکھ جاتے ہیں۔ حالانکہ دو چشمی (ھ) کو ہمیں مخصوص کر دینا چاہئے صرف کھ۔ بھ۔ دھ وغیرہ کے ساتھ۔

(کھ۔ دھ۔ بھ وغیرہ) کی فہرست میں (نھ، لھ) اور (مھ) کا اضافہ کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً ان الفاظ ننھا۔ دلھن۔ تمھارا — میں "نھ" (ن+ہ) نہیں بلکہ کھ۔ بھ۔ دھ کی صوتی قدر رکھتا ہے۔ یعنی مفرد آواز ہے۔ لیکن ایسا کرتے وقت دو باتوں کا خیال رکھا گیا ہے۔ پہلی یہ کہ ان آوازوں (تھ۔ لھ۔ مھ) سے گنتی کے الفاظ بنتے ہیں، پھر یہ کہ (دلہن اور دلھن) کا

تلفظ متعین بھی نہیں۔ پورب میں (د + ل + ہ + ن = دلہن) تلفظ کرتے ہیں جبکہ دہلی اور پنجاب کے لوگ (د + لھ + ن = دُلھَنْ کہتے ہیں۔

(۴) مذکورہ بالا جدول سے عربی کی دوہری آوازیں (ث۔ ح۔ ط۔ ظ۔ ص ض۔ ع۔ ذ) غائب کردی گئی ہیں۔ ہم اُردو عربی کے تمدنی رشتوں اور تاریخی لسانیات کے مباحث میں اس وقت نہیں پڑنا چاہتا۔ صوتیات صرف بول چال کی زبان اور تلفظ سے غرض رکھتی ہے اور یہ واقعہ ہے کہ خالص صوتی نقطہ نظر سے مذکورہ بالا آوازیں اردو والوں کے لئے بے معنی ہے۔ عربی میں ان کا اختلاف صوتی اور معنوی دونوں لحاظ سے کارآمد ہے اور اس لئے عرب ان کی ادائیگی میں فرق کرتے ہیں۔ اُردو کا لہجہ اور تلفظ اب متعین ہو چکا ہے۔ اس لئے ہمیں اپنے حروف تہجی کا نئے سرے سے جائزہ لینا ہوگا۔ اور اس جائزے کے وقت صرف صوتیاتی معیاروں کو پیش نظر رکھنا ہوگا۔

(۵) ہم نے (ع) کی آواز کو بھی اس جدول سے خارج کردیا ہے۔ گو کہ مخصوص حلقوں، بالخصوص عربی دانوں میں ہمارے یہاں (ا) اور (ع) کی آوازوں میں فرق کیا جاتا ہے۔ لیکن عوامی نقطہ نظر سے (ح) کی طرح (ع) بھی ختم ہو چکی ہے۔ اس لئے "ہ" اور "ا" کی آوازیں اُردو کی اصل آوازیں قرار دی گئی ہیں۔

(۶) (ژ) کی آواز کو ہم نے اس جدول میں قائم رکھا ہے۔ گو اس سے مرکب صرف چند ہی الفاظ اُردو میں مستعمل ہیں۔ اس میں ایک مصلحت یہ بھی ہے

کہ ہم یورپ کی بعض زبانوں مثلاً فرانسیسی کے الفاظ کا صحیح تلفظ کر سکیں گے
فرانسیسی میں یہ آواز بہت عام ہے۔ مثلاً :۔ آندرے ژید۔ ژاں ژاک روسو
وغیرہ۔ اسی طرح انگریزی کے بعض الفاظ مثلاً "پلیژر" "میژر" کا صحیح تلفظ
کرنے پر قادر ہوں گے۔ اور انھیں اہل پنجاب کی طرح "پلئیر" اور "میئر" نہیں
بنائیں گے۔ صوتیاتی نقطۂ نظر سے "ژ" کی آواز مفرد اور منفرد طور پر
اُردو داں طبقے میں رائج ہے۔

(۷) گو اُردو بولنے والوں کے ایک بہت بڑے طبقے یعنی اہل پنجاب
کے لئے (ق) کی آواز بے معنی ہے۔ تاہم مذکورہ بالا جدول میں ہم نے اُسے
قائم رکھا ہے کہ اہل زبان اس کی ادائیگی پر پوری قدرت رکھتے ہیں اور
معنوی حیثیت سے بھی (ق) اور (ک) کا فرق ضروری ہے۔

(ب) حروفِ علّت

اُردو کے بنیادی حرفِ علّت تعداد میں دس ہیں۔ اس لحاظ سے اُردو
خالص ہندوستانی زبان ہے۔ یعنی اس نے عربی فارسی کے مخصوص
حروفِ علت کو قبول نہیں کیا ہے۔

ہندی رسم الخط کے انداز پر ان کی ترتیب حسبِ ذیل انداز میں کی جاسکتی ہے۔

َ	(اَ) =	अ	ا	(آ) =	आ
ِ	(اِ) =	इ	ی	(اِی) =	ई
ُ	(اُ) =	उ	و	(اُو) =	ऊ
ےِ ی	(اِی) =	ए	ےَ ی	(اَی) =	ऐ
ُو	(اُو) =	ओ	ےَ و	(اَو) =	औ

اشارات

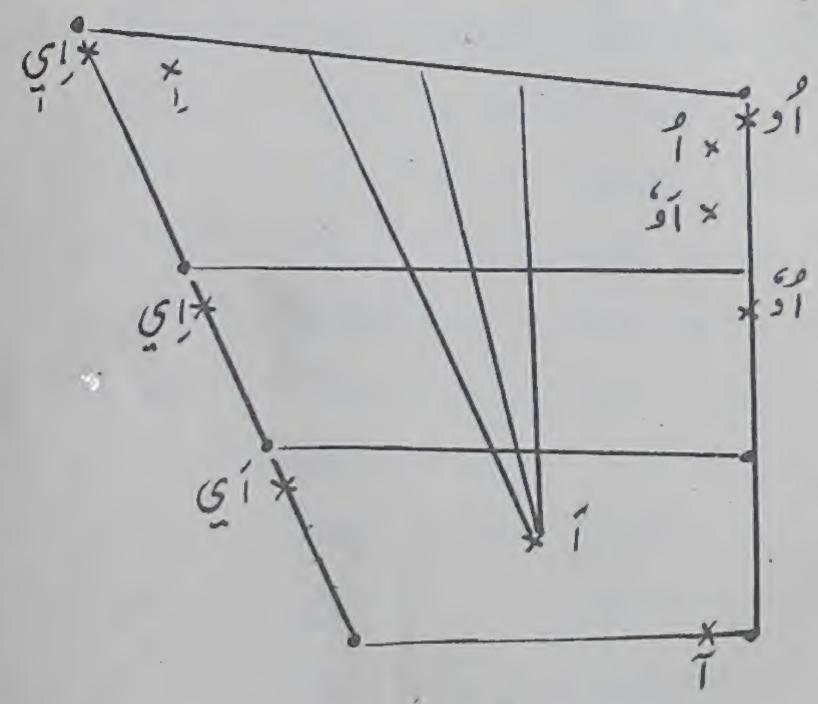
(۱) حروف علت اپنی مکمل شکل میں "ا" "ی" اور "و" کے مرکبات سے بنتے ہیں لیکن چونکہ ماترائی شکل (علامتی شکل) کا اظہار اُردو رسم الخط سے نہیں کیا جا سکتا۔ اس لئے زیر، زبر، پیش (چھوٹے حروف علت) کو ا، ی، و کے مختلف نشانات کے ساتھ اس طرح مرکّب کیا گیا ہے کہ اُردو کی تمام آوازوں کو ادا کیا جا سکتا ہے۔ مثالیں:-

अ	اکبر	بَرکت
आ	آفتاب	رات
इ	اِتنا	کِتنا
ई	اِیکھ	نیند
उ	اُتنا	رُکنا
ऊ	اُدن	خون
ए	اِیکا	ٹھیکا
ऐ	اَیسا	پَیسہ
ओ	اُولا	کھُولا
औ	اَوندھا	گھَولا

(۲) اُردو کے تمام حروف علت غنّہ کے طور پر استعمال کئے جا سکتے ہیں۔ غنّہ کے لئے (ں) کا استعمال کرنا چاہیئے۔ خالی (ن) لفظ کے درمیان میں آئے تو اس کے اظہار کا کوئی طریقہ نہیں ہوتا۔ اس لئے

(ن) بطور حرف صحیح　　مثال:۔ نِدا ۔ گندا ۔ کمان

(نٚ) بطور غنہ　　مثال:۔ جہاںٚ ۔ نبنٚد

(۳) اُردو کے حروف علّت کے مخرج کا اندازہ ذیل کے نقشے سے کیا جاسکتا ہے جو زبان اور منہ کے انداز پر بنایا گیا ہے۔

اس طرح چار حروف علّت (اِي ۔ اَي ۔ اِي) زبان کے اگلے حصّے سے پیدا ہوتے ہیں (ا) درمیانی حصّے سے ہے۔ اور (اُ ۔ اُو ۔ اُوٗ اور آ) زبان کے پچھلے حصّے سے ۔ ان آوازوں کو ضبط تحریر میں لانے کے لئے اردو رسم الخط میں ا۔ و۔ ی کے علاوہ تین اعراب بھی ہیں ۔ زیر ۔ زبر اور پیش ۔ یائے معروف اور یائے مجہول کو علیحدہ علیحدہ لکھنے کی بجائے (ی)

کی صرف ایک شکل استعمال کی گئی ہے۔ مجہول (ی) کو معروف بنانے کے لئے (ی) کے نیچے ایک علامت سے کام لیا گیا ہے۔ (يِ)

کوئی رسم الخط بذات خود اچھا یا بُرا نہیں ہوتا۔ یہ ایک فنی معاملہ ہے اور طباعت و اشاعت کی سہولتوں کے مدنظر اس میں تبدیلیاں کی جاسکتی ہیں۔ چونکہ یہ زمانہ ٹائپ اور مشین کا ہے، ان کے لحاظ سے صوری تبدیلیاں بھی ضروری ہیں۔ اس طرح بہت ممکن ہے کہ ہمارا صدیوں کا وہ جمالیاتی احساس جو نستعلیق سے وابستہ ہے۔ بُری طرح مجروح ہو یا عربی اور فارسی سے تاریخی لسانیات کے برسوں کے رشتے ناتے توڑنا پڑیں، لیکن ہر صورت میں ہمیں اپنے رسم الخط کو عہد جدید کے قابل اور علم الصوت کے مطابق بنانا ہوگا۔ اور یہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب ہم اُردو زبان کی مستقل حیثیت کو تسلیم کریں اور اس کا رسم الخط صوتی معیاروں پر، نہ کہ تاریخی لسانیات کے معیار پر (جہاں ص۔ ض۔ ط۔ ظ وغیرہ کا قائم رکھنا ضروری ہے) ڈھالنے کی کوشش کریں۔

اُردو ایک ترقی پسند زبان

ترقی پسندی کی اصطلاح ادب کے ساتھ کچھ اس طرح نا تھودی گئی ہے کہ اسے علم کے کسی دوسرے شعبہ میں استعمال کرتے وقت تامل ہوتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ترقی پسندی کی اصطلاح کا جتنا صحیح اطلاق زبان کے بڑھتے اور پھیلتے ہوئے دھارے پر ہو سکتا ہے ادب پر نہیں ہوتا۔ ادب پھر بھی فن ہے۔ وہ اجتماعی زندگی کی اتنی بڑی لہر نہیں جتنی کہ زبان!

زبان سماجی پیداوار ہونے کی حیثیت سے آگے بڑھتی اور پیچھے ہٹتی رہتی ہے لیکن مجموعی لحاظ سے تاریخ انسان اور تاریخ زبان دونوں کا ڈھنگ ایک رہا ہے۔ زبان کی ترقی پسندی میں وہ تمام حرکات شامل ہیں جن سے زندگی کا آہنگ تیار ہوتا ہے۔ یہ بھی ایک بڑھتی ہوئی لہر ہے جو اٹکتی ٹھٹھکتی آگے بڑھتی چلی جاتی ہے۔ ہندوستان کی آریائی زبان کی تاریخ میں "دریا ہی کا سا پھیر" ہے۔ اس دریا کے بہاؤ پر بند بھی باندھے گئے، اس کے رُخ کو پھیرنے کی کوشش بھی کی گئی۔ لیکن تاریخ اور زبان کا بہاؤ کسی کے بس کا نہیں ہوتا۔ یہ ارتقا کے چند کڑے اصولوں کے ماتحت ہوتا ہے جس میں ادب کے برعکس انفرادیت کا دخل کم سے کم ہے۔

موجودہ زمانے میں ہند آریائی زبان کی سب سے نکھری ہوئی شکل اُردو

ہے، جس کی ابتدا کے متعلق اب تک کئی دلچسپ نظریئے پیش کئے جا چکے ہیں، یہ نظریئے دلچسپ زیادہ ہیں اور نظریئے کم۔ اُردو کو کبھی تو شاہ جہاں کے اقبال سے منسوب کیا گیا ہے (سر سید) اور کبھی اکبر کے عہد سے (میرامن) پروفیسر شیرانی نے اس بنا پر کہ فتح دہلی سے قبل مسلمان ڈیڑھ دو سو برس تک پنجاب میں قیام کر چکے تھے۔ اسی سرزمین کو اُردو کی جنم بھومی بتایا ہے۔ ڈاکٹر سید سلیمان ندوی اسے کھینچ کر محمد بن قاسم کی فتح سندھ تک لے جاتے ہیں۔ لیکن ہند آریائی زبان کی تاریخ جاننے والا اس زبان کے تسلسل کی نشان دہی آریوں کے داخلۂ ہند (۱۵۰۰۔ق۔م) سے کرے گا۔ یہ زبان اس وقت بھی ہندوستان میں موجود تھی۔ البتہ نام اور روپ رنگ مختلف تھے اسلئے اُردو زبان کا جنم مسلمانوں کے ہاتھوں نہیں ہوا بلکہ یہ کسی نہ کسی شکل میں قدیم زمانے سے جمنا کی وادی میں رائج تھی۔ جمنا کے نیلے دھارے کی طرح ہماری زبان کا دھارا بھی قدیم زمانہ سے اس سرزمین میں بہہ رہا ہے۔ جس کی ہر عہد اور زمانے میں سب سے بڑی خصوصیت یہ رہی ہے کہ اس نے ہر قسم کے ترقی پسند اثرات کو قبول کیا ہے۔ اس کو بارہا ادبی شکل میں روکنے اور جامد کرنے کی کوششیں کی گئیں لیکن ہمیشہ ناکامی ہوئی۔ انھیں ناکام کوششوں کو ہم منفی لسانی تحریکوں کا نام دے سکتے ہیں۔

اس قسم کی پہلی تحریک ۶۰۰ ق۔م کے لگ بھگ ہوئی جبکہ اس کی ارتقائی شکل کو سنسکرت کی صورت میں مسخ کیا گیا۔ ایک ہزار برس کے (۱۵۰۰ق۔ م تا ۵۰۰ ق۔م) عرصہ میں آریا پشاور سے لے کر بنگال اور دکن تک پھیل

چکے تھے اور غیر آریوں کے میل جول کی بنا پر عوام میں نئی نئی زبانیں پراکرتوں کی شکل میں پھوٹ نکلی تھیں۔ انھیں پراکرتوں کے چلن اور رواج سے خائف پنڈتوں اور برہمنوں نے آریائی زبان کی روح زندہ رکھنے کے لئے زبان کو سنسکرت (صاف) کیا اور بعد کو یہی زبان کا نام قرار پایا۔ یہ حقیقت ہے کہ باوجودیکہ سنسکرت زبان کو "بھاشا" (بولی جانے والی زبان) کہا گیا ہے یہ کبھی بھی بول چال کی زبان نہیں رہی ہے۔ بدھ اور جین مت کے بانیوں نے اسی لیے عوام کی پراکرتوں کو اپنا کر انھیں ادبی مرتبہ بخشا علمی اور ادبی حیثیت سے گو سنسکرت مسلمانوں کے عہد تک استعمال میں لائی جاتی تھی۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ ہند آریائی زبان کا مردہ بچہ تھا جو اس کے بطن سے پیدا ہوا تھا۔

مسلمانوں کے داخلۂ ہند کے وقت ہماری زبان زندگی کے پچیس سو زینے چڑھ چکی تھی۔ اس ڈھائی ہزار برس میں اُسے ہر قسم کی منفی لسانی تحریکوں کا مقابلہ کرنا پڑا لیکن وہ تمام رکاوٹوں کو ہموار کرتی ہوئی اپنے فطری میلانات کے مطابق ترقی کرتی رہی، حتیٰ کہ گیارہویں صدی عیسوی میں مسلمان ایک نئی زبان اور نئے تمدن کو لئے سیلاب کی شکل میں ہندوستان کے اندر داخل ہوئے۔ اس بڑے اُلٹ پھیر سے زندگی اور زبان کا نیا آہنگ تیار ہوا جس نے سلاطین مغلیہ کے عہد میں ایک مفید شکل اختیار کرلی۔ دہلی کے آس پاس کی سانولی سلونی نئے رنگ روپ میں سامنے آئی اور تھوڑے ہی عرصے میں رانی بن کر سارے ہندوستان پر راج کرنے لگی۔ اس کے بنتے ہی تمام رجعت پسندانہ لسانی رجحانات کا خاتمہ ہوگیا۔ مسلمان چونکہ سنسکرت

سے ناواقف تھے۔ اس لئے اس کا طلسم ہمیشہ ہمیشہ کے لئے ٹوٹ گیا۔ مختلف صوبائی بولیاں موقع پاکر چمک اٹھیں جن کی سرپرستی وہاں کے مسلمان حاکموں نے قبول کی۔ بنگالی زبان کا ارتقا مسلمان بادشاہوں کی سرپرستی میں ہوا۔ سیاسی مرکز سے تعلق رکھنے کی وجہ سے خسرو کی "زبان دہلوی" نے گجرات، دکن اور ہندوستان کے دوسرے صوبوں میں ادبی حیثیت حاصل کرلی تھی۔ البتہ خود دہلی میں فارسیت کے غلبہ کی وجہ سے اسے ادبی حیثیت اختیار کرنے اور فارسی کی جگہ لینے میں چند سو سال کی دیر لگی۔ فارسی کا یہ چرچا جو سلاطین دہلی کے زیر سرپرستی شمالی ہند میں ہوا۔ دوسری منفی لسانی تحریک تھی جس نے اُردو کے ارتقا کو نقصان پہونچایا۔

دکن اور گجرات کے اجنبی ماحول میں اس کے برعکس یہ زبان خوب پھلی پھولی۔ دکنی زبان کی شکل میں۔ اس نے ترقی کا سب سے اونچا زینہ چھولیا۔ اگر قدیم دکنی کا تجزیہ کیا جائے تو اس میں حسب ذیل ترقی پسند رجحانات ملیں گے۔ جو شمالی ہند میں آکر رفتہ رفتہ زائل ہو جاتے ہیں۔

(۱) ہندوستان کی بنیادی زبان (دہلی کے آس پاس کی بولی) کے الفاظ کی کثرت (موجودہ اُردو سے تقریباً تیس فی صدی زیادہ)۔

(۲) عربی، فارسی الفاظ کو اپنی صوتیات پر ڈھال لینا (مثلاً نفع کی بجائے نفا وغیرہ)۔

(۳) اُردو کی قواعد کو فارسی عربی کی قواعد پر ترجیح دیتے ہوئے ان زبانوں کے الفاظ اس پر ڈھالنا۔ اس میں اسمار اور افعال دونوں

بکثرت مل جاتے ہیں۔

لیکن زبان کا یہ ڈول اور کینڈا عرصے تک نہ رہ پایا۔ دہلی والوں نے دکنی اور اس کے ادب کو "ایک لچر سی بات" سمجھا۔ چنانچہ۔ دلّی کے فوراً ہی دہلی میں دکنی زبان کے خلاف سخت قسم کا ردّ عمل ہوتا ہے۔ اسے پہلی تحریک اصلاح زبان سے تعبیر کیا گیا ہے۔ جہاں تک متروکات کا تعلق ہے یہ ضرور ایک "مثبت لسانی تحریک" کی حیثیت رکھتی تھی۔ دکنی زبان جنوبی ہند کی زبانوں کے اجنبی ماحول میں جاکر کسی حد تک جامد ہو گئی تھی۔ اس کے برعکس فارسی اور برج بھاشا کے باوجود دہلی کے درباروں میں یہ تیزی سے ترقی کے مدارج طے کر رہی تھی۔ یہاں کی آس پاس کی بولی سے گہرا رشتہ ہونے کی وجہ سے اُردو زبان کو ہر لحظہ نیا خون بھی پہونچتا رہتا تھا۔ لیکن اس تحریکِ اصلاح زبان نے اُردو کو کسی حد تک نقصان بھی پہنچایا۔ ترک و اختیار دونوں میں غلو برتا گیا۔ اور ایک طرف اگر فارسی کو بے جا طور پر جگہ دی گئی تو دوسری طرف ہندی کے اکثر الفاظ کو بلا وجہ نکال باہر کیا گیا۔ اس تحریک کا ایک پہلو یقیناً اردو کی ترقی میں ممد ثابت ہوا۔ سنسکرت کے تتِ سم (خالص) الفاظ جو خام مواد کی شکل میں دکن چلے گئے اور وہاں رائج ہو گئے تھے، خارج ہو گئے۔ ان میں سے بیشتر وہ تھے جن کی ارتقائی شکل شمالی ہند میں بدل چکی تھی۔

اُردو کے ترقی پسند میلانات کو سب سے بڑی ٹھیس لکھنؤ اور وہاں کی تحریک اصلاح زبان نے پہنچائی۔ جس طرح دکن والوں کی صدہا سال

کی کوششوں کو دہلی والوں نے تباہ کر دیا تھا، دہلوی زبان کے رنگ و روپ کو لکھنوی لسانی اثرات نے مسخ کر دیا۔ ناسخ کی تحریک اصلاح زبان کا اگر تجزیہ کیا جائے تو حسب ذیل عناصر نظر آئیں گے :۔

(۱) دہلوی زبان کے "ٹھیٹھ" روپ سے انحراف۔ اس کی وجہ ظاہر ہے لکھنؤ اودھی (پوربی) زبان کے علاقہ میں ہے۔ دہلی کے آس پاس کی بولی لکھنؤ کی اس اودھی بولی سے بنیادی طور پر مختلف ہے۔ اودھی نے جس پراکرت کے بطن سے جنم لیا ہے وہ دہلی اور مغربی یوپی کی شورسینی پراکرت سے مختلف تھی۔ زبان کا صحیح خمیر اٹھانے میں لکھنؤ والوں کو کسی حد تک انھیں دقتوں کا سامنا پڑا جو ملا وجہی اور قلی قطب شاہ کو دکن میں پیش آئی تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ شہر لکھنؤ کی زبان مضافات لکھنؤ کی زبان پر پوری طرح کبھی بھی حاوی نہ ہو سکی اور نہ اودھی زبان اس کی رگوں میں تازہ خون پہنچا سکی۔ لکھنؤ کا روزمرہ اور محاورہ اسی لئے عرصے تک جامع دہلی کی سیڑھیوں کا منہ تاکتا رہا۔ ناسخ کے زمانے میں جا کر کہیں اہل لکھنؤ میں خود اعتمادی پیدا ہوئی اور انھوں نے بعض الفاظ کو متروک قرار دیا۔ ان متروک الفاظ کی فہرست اٹھا کر دیکھئے معلوم ہو جائے گا کہ دہلی والے عوام سے قریب تر ہیں یا اہل لکھنؤ۔

(۲) لیکن لکھنؤ والوں کا ناقابل معافی جرم یہ تھا کہ انھوں نے فصاحت اور بلاغت کے نام پر اردو کو فارسی الفاظ اور تراکیب سے گراں بار کیا۔ دہلی کے ترقی پسند لسانی رجحانات نے غالب کا گلا گھونٹ دیا اور انھیں اپنی روش ترک کرنا پڑی۔ لیکن لکھنؤ نے زبان پر اپنا ٹھپہ اس طرح لگایا کہ

وہ خالص شہری اور درباری زبان بن کر رہ گئی۔

لیکن اس عہد کی سب سے بڑی منفی لسانی تحریک جدید ہندی ہے جس کی داغ بیل انگریزوں کی حکمت عملی نے فورٹ ولیم کالج میں ڈالی تھی۔ جدید ہندی کی عمر کا اندازہ اس طور پر لگایا جاسکتا ہے کہ اس کا پہلا بڑا اشاعر تاحال بقید حیات ہے۔ للولال جی اور فورٹ ولیم کے دوسرے پنڈتوں کو واضح طور پر ہدایت کی گئی تھی کہ وہ ہندؤں کے لئے ایک ایسی زبان تیار کریں جو ان تمام لسانی روایات کی حامل ہو جو انھیں عزیز ہیں۔ اس کے لئے ترکیب یہ نکالی کہ عربی فارسی الفاظ نکال کر اُردو کا جو ڈھانچہ باقی رہ جاتا تھا اس میں سنسکرت کے لفظ بٹھا دیئے جائیں۔ سنسکرت کے احیا کی یہ تحریک، ہمیں یاد رکھنا چاہیے، بنگال کی سرزمین سے اٹھی تھی، جہاں کی زبان پہلے ہی سے سنسکرت آمیز تھی۔ جدید ہندی کی تشکیل میں، تجزیہ کرنے پر حسب ذیل عناصر ملیں گے جن میں ہر ایک کسی نہ کسی منفی لسانی رجحان کا حامل ہوگا۔

(۱) عربی فارسی الفاظ سے اجتناب! خدا معاف کرے انشاؔ کی طبع ظریف کو جس نے رانی کیتکی، کی مثال سامنے رکھ کر ایک نئی راہ سجائی۔ شروع شروع میں صرف اصطلاحی اور ادبی الفاظ سے اجتناب کیا گیا لیکن رفتہ رفتہ ہندی کے ادیب نے یہ التزام کرلیا کہ اُردو کا عام مستعمل لفظ بھی ممکن ہو تو نہ آنے پائے۔ ہندی کی سب سے بڑی نعمت "شبد ساگر" میں فارسی کے بے شمار الفاظ ملتے ہیں لیکن وہ بھی رفتہ رفتہ متروک ہوتے جارہے ہیں۔

(۲) ہماری بنیادی زبان (کھڑی بولی) عالم تفصیلی میں ہے۔ اس لئے بعض مطالب کے اظہار کے لئے اسے کسی نہ کسی ترکیبی زبان (فارسی یا سنسکرت) کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ ہندی والے اپنا رشتہ صرف سنسکرت سے رکھنا چاہتے ہیں اور اس طرح سنسکرت کو بنیادی زبان مان کر بنگالی، گجراتی اور مرہٹی کے دوش بدوش ہونا چاہتے ہیں۔ یہ رجحان ایک ہمہ گیر تمدنی نقطۂ نظر کے برخلاف سخت قسم کی تنگ نظری پر مبنی ہے۔

(۳) ہندی والوں کا سب سے بڑا "زبان کُش" میلان سنسکرت کے تت سم (خالص) الفاظ کا استعمال ہے۔ جیسا کہ مذکور ہو چکا ہے صدیوں کے الٹ پھیر میں زبان کی صوتیات اور اس کی صرف و نحو بدلتی رہتی ہیں۔ ہندی والے اس امتیاز سے زبان کو ڈھائی ہزار برس پیچھے گھسیٹنا چاہتے ہیں۔ زبان کے جس ارتقا کو ماہر لسانیات سنورنے سے تعبیر کرتا ہے وہ اسے بگڑنا کہتے ہیں اور حتی الامکان زبان کی اس ترقی یافتہ شکل سے اجتناب کرتے ہیں۔ مثلاً :-

سنسکرت کا لفظ	ترقی یافتہ مروجہ شکل	جدید ہندی میں
چھایا	چھاؤں	چھایا
شرنگار	سنگھار	شرنگار
سوریہ	سورج	سوریہ
استنبھ	کھمبا	استنبھ
ستیہ	سچ	ستیہ
راتری	رات	راتری

ہندی کی تشکیل کے اس اصول پر ہندی والے بڑی سختی سے کاربند ہیں
یہاں صرف چند مثالوں پر اکتفا کیا گیا ہے۔

زبانوں کی موجودہ کشمکش میں اگر کوئی شخص یہ پوچھے کہ ترقی پسند زبان ہونے کی حیثیت سے اُردو کے فطری میلانات کیا ہیں؟ تو اس کے جواب میں میں اس بولی کی طرف اشارہ کروں گا جو جدید ہندی اور اُردو دونوں کی بنیاد ہے۔ اس کا اپنا لہجہ اور محاورہ ہے۔ اسے بعض تاریخی انقلابات کی بنا پر کچھ بیرونی لسانی اثرات کو بھی قبول کرنا پڑا ہے۔ یہ بیرونی اثرات اب اس کے گوشت پوست کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انھیں بدیسی نہیں کہا جا سکتا۔ ہماری زبان کو بڑھانے اور پھیلانے میں یہ اثرات مفید بھی ثابت ہوئے اس لئے شکرانہ کی جاہے نہ کہ رنجش کی۔ ہندوستان کی سب سے بڑی ترقی پسند زبان وہی ہو سکتی ہے جس میں اسلامی تمدن کے نقوش مناسب حد تک ملیں اور جو سنسکرت کے مصنوعی رجحان سے اِبا کرے۔ اُردو زبان کی خصوصیات شروع سے یہی رہی ہیں انھیں کو لے کر وہ آج بھی آگے بڑھ رہی ہے۔ انھیں کی بنا پر وہ آج بھی عوام اور بازار کی رانی بنی ہوئی ہے۔ اس کی جیت پروپیگنڈے اور دولت کے زور پر نہیں بلکہ لسانی ارتقا کے ان اصولوں کے بل پر ہوگی جو اٹل ہیں۔ یہ دو تمدنوں کا ایک مقدس سمجھوتہ تھی۔ اس لئے ہماری دیانت اسی میں ہے کہ اپنی زبان کے صاف شفاف دھارے کو تعصب اور تنگ نظری سے گدلا نہ کریں۔

اُردو مردانہ زبان ہے

آج ہم ایک نئے موضوع کو چھیڑ رہے ہیں۔ مذکر و مؤنث یا نر اور ناری کے حیاتیاتی مفہوم سے ہم سب آشنا ہیں۔ اسی مفہوم میں بعض بے جنس اشیاء کی تقسیم کے بڑے دلچسپ اصول بنائے گئے ہیں، مثلاً اُردو تانیث کا یہ موٹا سا اصول کہ "ی" لگا کر جنس بدل دیجئے۔ جیسے مرغا، مرغی۔ گھوڑا، گھوڑی۔ گدھا، گدھی وغیرہ۔ بعض اوقات اسی "ی" کے آگے علامت مذکر یعنی "الف" کے اضافہ سے اس شے کی تانیث کو اور زیادہ مستحکم یا چھوٹا بنا دیا جاتا ہے۔ مثلاً کُتا، کُتی، کُتیا۔ گدھا۔ گدھی۔ گدھیا۔ گھوڑا، گھوڑی، گھوڑیا وغیرہ۔ تاہم بعض مذکر اس ڈیل ڈول کے ہیں کہ یائے تانیث کے باوجود اپنی مردانگی کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ مثلاً ہاتھی، جو محاورہ اہل بہار میں جھومتی چلی آتی ہے۔

اُن زبانوں کے بولنے والے واقعی خوش قسمت نہیں تو معصوم صفت ضرور ہیں جن میں تذکرہ و تانیث کا جھگڑا جڑ سے مٹا دیا گیا ہے۔ اس ضمن میں اہل بہار، بنگال اور آسام آتے ہیں۔ ان علاقوں کے رہنے والوں کو مذکر مؤنث کی تمیز میں کس قدر دشواری ہوتی ہے، اس کا اندازہ اس بات سے ہو سکتا ہے کہ ہندوستان کی لنگوا فرینکا یعنی ہندوستانی کو

سہل بنانے کی جہاں اور تجاویز پیش کی گئی ہیں اہل بنگال اس بات پر مصر ہیں کہ بیٹا اور بیٹی، گدھا اور گدھی کے فرق ہی کو مٹا دیا جائے۔ مطلب یہ کہ ہماری زبان کو ہندوستان کی عام زبان بننے سے پہلے بے جنس کر دینا ضروری ہے

لیکن اس وقت ہمیں اپنی زبان کے مستقبل سے سروکار نہیں سماج اپنے حسب منشاء انسانوں تک کو بے جنس بنا دیتا ہے تو زبان کس گنتی میں آتی ہے۔ اس وقت مسئلہ زیر بحث یہ ہے کہ اُردو مردانہ زبان ہے یا زنانہ۔ اس کا فیصلہ نہ تو اس طور پر ہو سکتا ہے کہ اس زبان کے مذکر و مؤنث اسماء کو گن لیا جائے اور نہ اس طرح کہ لفظ اُردو کے متعلق یہ معلوم کر لیا جائے کہ یہ مذکر ہے یا مؤنث اس طرح آپ کی "اُردو" مونث ہو گی اہل پنجاب کا "اُردو" مذکر ہوگا۔

یہاں پر میں لفظ مردانہ خالص لسانیاتی بلکہ صوتیاتی مفہوم میں استعمال کر رہا ہوں۔ دنیا کی زبانوں کی تقسیم کئی طریقوں پر کی جا سکتی ہے۔ خالص صوتی بنا پر ہم بعض زبانوں کو مردانہ کہہ سکتے ہیں اور بعض کو زنانہ۔ مثلاً جرمن، انگریزی، پنجابی اور عربی مردانہ زبانیں ہیں فرانسیسی، اطالوی، فارسی اور بنگالی زنانہ زبانیں ہیں۔ اُردو بھی مردانہ زبان ہے لیکن اس حد تک نہیں جس حد تک جرمن اور پنجابی۔ ہندوستان کی زبانوں میں اس کی وہی حیثیت ہے جو انگریزی کی یوروپین زبانوں میں۔

اُردو کے مردانہ یا زنانہ زبان ہونے کا فیصلہ حسب ذیل لسانیاتی تحقیق پر مبنی ہے۔

(الف) اس کی صوتیات یا بنیادی آوازوں کا جائزہ۔
(ب) اس کے ایک دیہاتی نام "کھڑی بولی" کی وجہ تسمیہ۔
اُردو اپنی صوتیات کے اعتبار سے قدیم ہند آریائی السنہ کی سچی جانشین ہے۔ یہ اس علاقہ میں پروان چڑھی ہے جو ہر زمانہ میں ہندی تہذیب و تمدّن کا مرکز رہا ہے؛ جہاں قدیم زمانے میں ویدک زبان اپنے ارتقار کے آخری مدارج طے کرتی ہے، جہاں برہمنوں کی ادبی سنسکرت کی تشکیل ہوتی ہے اور جب علاقہ کی زبان مسلمانوں کے داخلہ ہند کے وقت واحد ادبی زبان کی حیثیت سے سارے شمالی ہندوستان پر راج کر رہی تھی۔ چنانچہ یہ صحیح معنوں میں "آریہ پتری" ہے اور اُس آریائی لہجہ کی غمازی کرتی ہے، جو مشرقی ہندوستان (بہار اور بنگال) میں جاکر شودر بولیوں کے زیر اثر بگڑ جاتا ہے۔ یہ گورے چٹّے اور لمبے تڑنگے آریہ وسط ایشیا کے جنگ جو قبائل سے رشتہ رکھتے تھے۔ ان کی آوازوں میں گونج اور دہل تھی۔ ویدک زبان اور سنسکرت کی آوازیں اس بات کا ثبوت ہیں۔ ݨ (ण) اور ڷ (ळ) کی آوازیں جو اکثر جدید آریائی زبانوں میں متروک ہو گئی ہیں۔ اس عہد کی عام مروجہ آوازیں تھیں۔ بنگالی، برج بھاشا اور پوربی بولیوں میں اُن کا نام و نشان بھی نہیں ملتا۔ لیکن پنجاب اور ہریانہ کے جنگجو جاٹ، راجپوتانہ کے بلونت راجپوت اور مرہٹواڑی کے اکھڑ مرہٹے، اب تک ان آوازوں کو بعینہٖ ادا کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ چنانچہ اُردو کا ہولے ہولے

مرہٹی میں ہرڑو ہرڑو، کنول، کونڑ اور اردو کا "پانی" جاٹوں کی زبان
"پانڑی" بن جاتا ہے۔ اُردو، پنجابی اور راجستھانی بولیوں کی طرح
تو مردانہ نہیں لیکن برج بھاشا اور بنگالی کی بہ نسبت یقیناً مردانہ ہے۔

آزاد کے برج بھاشا والے لسانی نظریہ کا پول اب کھل چکا ہے۔
اُردو متھرا کی اس بولی سے اتنی مماثلت نہیں رکھتی جتنی کہ دہلی اور
میرٹھ کے اطراف کی کھڑی بولی سے۔ قدیم اُردو جمنا پار کی ہریانی
بولی یعنی کرنال، حصار اور روہتک کی زبان سے قریب تر تھی۔ دوسرے
الفاظ میں زیادہ مردانہ تھی۔ اورنگ زیب کے آخری عہد میں وہ جمنا
کے اس پار آجاتی ہے۔ اور یہاں کی زنانہ بولیوں کے اثرات قبول
کرلیتی ہے۔ (دراصل کھڑی بولی (وہ بولی جو دہلی اور میرٹھ کے اطراف
میں بولی جاتی ہے اور جس پر موجودہ اُردو کی بنیاد کھڑی کی گئی ہے)
اس کے صحیح تصوّر کے لئے برج بھاشا کے پس منظر کا ہونا ضروری ہے۔

یہ صحیح معنوں میں کھڑی زبان ہے اور دوسری اس کی نسبت سے
جیساکہ ایک ہندی ادیب نے کہا ہے "پڑی زبان"، دونوں ایک ہی
ماں سے جنم لیتی ہیں۔ لیکن دونوں کی جنس میں فرق ہے۔ اُردو کی صوتی
خصوصیات پر تھوڑے سے سوچ بچار کے بعد یہ بات ظاہر ہو جاتی
ہے کہ یہ مردانہ بولیوں سے تعلق رکھتی ہے۔ اس کے حروف صحیح نہایت
ترشی تراشائی آوازیں ہیں۔ اس سلسلے میں ہمیں برج بھاشا اور
پوربی بولیوں کی آوازوں کو بھی ذہن میں رکھنا چاہیئے۔ ان میں

ہر مردانہ آواز کو ثقیل سمجھ کر رد کر دیا جاتا ہے۔ مثلاً دھرم کا دھم اور چرم کا چام، ہرن کا ہنّ یا ہنّا، کرشن کا کشن، کانہہ یا کنہیا ہو جاتا ہے۔ فارسی، عربی الفاظ بھی اس توڑ مروڑ کے عمل سے نہیں بچتے۔ مثلاً قرض کا "کج"۔ ہرج کا "ہج" مرض کا مج "ٹھاکر صاحب" کا "ٹھکسا" نوکرانی کا "نوکنی" ہو جاتا ہے۔

حروفِ علت کا جائزہ لیجئے تو اس مردانہ رجحان کی مزید تائید ہوتی ہے، پنجابی زبان میں یہ حروف عام طور سے حلال کر دیئے جاتے ہیں۔ اس کے برعکس برج بھاشا اور بنگالی میں فتارگلہ سے مطلق کام نہ لیتے ہوئے ان آوازوں کو پھیلا کر ادا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اُردو میں دونوں رجحان ملتے ہیں۔

مثلاً

پنجابی	اُردو	برج
مچّھر	مچّھر	ماچھر
مکّھی	مکّھی	ماکھی
چکّی	چکّی	چاکی

لیکن پنجابی کے برعکس اُردو میں ہتّھی کے بجائے ہاتھی، بدّل کی بجائے بادل۔ اور ہتّ کی بجائے ہاتھ ملتا ہے۔ دکنی میں دونوں آنکھ مچولی کھیلتے دکھائی دیتے ہیں۔ مثلاً نصرتی کے اس مصرع میں ہتّ اور ہاتھ بیک وقت ملتے ہیں۔ ع

چلی لے کے چھب سول پکڑے ہت ہیں ہات

غرض کہ اُردو زبان میں پنجابی کا جلال اور برج بھاشا کا جمال دونوں موجود ہیں۔ یہ اقبال پرستی نہیں۔ بلکہ بات اس طرح کہے بغیر نہیں بنتی۔ یہی وجہ ہے کہ ہماری زبان نہ تو اتنی اکھڑ، اور بے لوچ ہے جتنی کہ پنجابی اور نہ اتنی میٹھی، رسیلی اور سریلی جتنی کہ برج بھاشا، بنگالی یا اودھی۔

اُردو کے مردانہ ہونے کا ثبوت اِن ڈراؤنی اور خوفناک آوازوں سے بھی ملتا ہے جو برج بھاشا اور اودھی میں معدوم ہیں۔ مثلاً ڑ، ڑھ اور ڈ، ڈھ وغیرہ۔ یہی وجہ ہے کہ اُردو کے چڑھنا اور لڑنا برج بھاشا میں "چرھنا" اور "لرنا" ہو جاتے ہیں۔

برج بھاشا اور بنگالی زبانیں سنگیت اور موسیقی کے لئے موزوں ترین زبانیں ہوتے ہوئے بھی بچگانہ سی معلوم ہوتی ہیں۔ بنگالی کا شاعر انقلاب نذرالاسلام جب اپنے نغموں میں جاہ و جلال بھرنا چاہتا ہے تو ہمارے علاقہ کی ایک قدیم زبان یعنی سنسکرت کی فرہنگ سے بے طرح فائدہ اٹھاتا ہے اور اس طرح اپنی نرم و نازک زبان کو جاندار بنا دیتا ہے۔ ہمارے یہاں بچہ جب پہلے پہل زبان کھولتا ہے تو وہ ر، ڑ اور ٹ کی آوازوں کو اچھی طرح ادا نہیں کر پاتا۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے یہاں توتلے زیادہ اور لوٹلے (ٹ کے مرض میں گرفتار) کم پائے جاتے ہیں۔

اگر یہ بات صحیح ہے کہ زبان انسان کی نفسیات اور اس کی تاریخ کی غمازی

کرتی ہے تو ہم لسانیاتی مطالعہ کو بنیاد مان کر مختلف علاقوں کے بسنے والوں کی مستند نفسیاتی تاریخ مرتب کر سکتے ہیں۔ لسانیات کا جدید نفسیات سے گہرا رشتہ ہے۔ انسان کی آواز اس کے دل کا راز بتاتی ہے۔ یہ اُس کی آرزوؤں اور امنگوں کا پرتو بھی ہوتی ہے اور اس کے ذہن و دماغ کی روشنی بھی۔ اُردو بولنے والے عرصہ دراز سے رزم اور بزم دونوں کے مرد رہے ہیں۔ دہلی جو اُردو کا مرکز ہے بیت الحرام بھی رہا ہے اور بیت الحرب بھی، جہاں کے رہنے والے معارفِ زندگی اور شبستانِ محبت دونوں کے آشنائے راز رہے ہیں۔ تو پھر اُن کی زبان بھی ایسی کیوں نہ ہو۔

اب ذرا ہماری زبان کے ایک دیہاتی نام "کھڑی بولی" پر بھی غور کر لیجئے زبان کے اس نام کی توجیہہ مختلف لوگوں نے مختلف طور پر کی ہے۔ ڈاکٹر مولوی عبدالحق لکھتے ہیں "کھڑی بولی کے معنی ہندوستان میں عام طور پر گنواری بولی کے ہیں جیسے ہندوستان کا بچہ بچہ جانتا ہے۔ وہ نہ کوئی خاص زبان ہے اور نہ زبان کی کوئی شاخ (رسالہ اُردو جولائی ۱۹۳۳ء)۔ ۱۹۳۷ء کے رسالہ اُردو میں اس کی وجہ تسمیہ پر روشنی ڈالتے ہیں" اس کا نام کھڑی بولی اسلئے رکھا گیا کہ یہ بولی سخت تھی اور کانوں کو اتنی میٹھی نہیں معلوم ہوتی تھی۔"

اس اقتباس میں مولوی صاحب نے کھڑی بولی کے نام پر نئے زاویہ سے روشنی ڈالی ہے۔ یعنی یہ بولی برج بھاشا کی بہ نسبت سخت تھی۔ اس لئے "کھڑی" کہنے لگے۔ کھڑی کا مفہوم مولوی صاحب نے شاید "کڑی" لیا ہے۔ کیوں کہ "سخت" اور "کڑا"، ہم معنی الفاظ ہیں۔ دراصل "کھڑی"، نام کی توجیہہ کے لئے

ہمیں اس بولی کی صوتیات کا جائزہ لینا پڑے گا۔ اگر کوئی شخص یہ کہے کہ برج بھاشا کے مقابلہ میں یہ زبان کھڑی کھڑی لگتی ہے تو بات عقلیات سے نکل کر حسیّات میں پہنچ جائے گی۔ لیکن حقیقت یہی ہے۔ برج بھاشا کے مقابلہ میں اس کا لہجہ کچھ کھڑا سا معلوم ہوتا ہے۔ اس کھڑے لہجے سے زبان کا مردانہ حُسن جھلکتا ہے جس کی صوتیاتی توجیہہ حسب ذیل ہے۔

(۱) برج بھاشا کے برعکس اُردو میں مشدد الفاظ بکثرت ملتے ہیں۔ مثلاً بتّی، رتّی، چکّھی، ہڈّی، سچّا، کچّا وغیرہ شاعری کی زبان میں ہم اکثر مشدد الفاظ کو حسب ضرورت سہل بنا لیتے ہیں۔ حروف علّت کو تلفظ کرتے وقت دبا دینے کا رجحان تمام دنیا کی مردانہ بولیوں کی اہم خصوصیت ہے۔ پنجابی میں تو یہ حد سے تجاوز کر گیا ہے قدیم اُردو دکھنی میں یہ خصوصیت بہت نمایاں ہے۔ اُس زمانے میں ہات پر ہت، کو فصیح سمجھا جاتا تھا۔ کئی سو برس بعد اکبر اور جہاں گیر کے عہد میں جب آگرہ ہندوستان کا دارالسلطنت بنتا ہے تو اس پر برجی لہجہ کا غلبہ ہوتا ہے۔ تلفظ کا معیار بدلتا ہے۔ اُردو کے اکثر "کھڑے الفاظ" "پڑے" ہو جاتے ہیں۔

(۲) ہماری زبان برج بھاشا کے مقابلہ میں ایک اور وجہ سے بھی کھڑی کھڑی معلوم ہوتی ہے اس میں اسماء اور افعال عام طور سے الف پر ختم ہوتے ہیں جب کہ برج بھاشا اور پورب کی بولیوں میں یہ واؤ مجہول پر ختم ہوتے ہیں۔ مثلاً اُردو کا گھوڑا برج بھاشا میں "گھوڑو" ہو جائے گا۔ افعال جاتا، کھاتا، مارا، جاتو، کھاتو، مارو" ہو جائیں گے۔ واؤ مجہول اور پیش کا بکثرت استعمال ہی برج بھاشا

کو جیسا کہ ایک ہندی کے عالم نے کہا ہے "پڑی بولی" بنا دیتا ہے۔

(۳) کھڑی بولی کے 'انداز قد' کی پہچان ان ناموں سے بھی ہوتی ہے جو اُسے دوسرے صوبوں کے رہنے والے دیتے ہیں۔ بندیل کھنڈ میں اسے "ٹھاڑ بولی" کہا جاتا ہے۔ بندیلی میں "ٹھاڑ" کے معنی "کھڑے" کے ہیں۔ مارواڑ کے لوگ اسے "ٹھاٹھ" بولی کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ یہاں بھی "ٹھاٹھ" کا مفہوم "کھڑا" ہے۔ تذکروں میں اسے سیدھی بولی کے نام سے یاد کیا گیا ہے۔ "تاریخ غریبی" کا مصنف آج سے دو سو برس پہلے لکھتا ہے۔ ع

لکھا پنٹ کر سیدھی بولی جو کچھ گٹھری تھی سو کھولی

اس طرح اس بولی کے جتنے نام پائے جاتے ہیں اُن میں کھڑے کا مفہوم پایا جاتا ہے۔ جس سے صاف ظاہر ہے کہ اس کی صوتیات کی مردانہ خصوصیات کا اَن پڑھ لوگوں کو بھی احساس تھا۔

اُردو زبان کے مردانہ ہونے کا ایک بڑا ثبوت اس کا بین الاقوامی زبان ہوتا ہے۔ عورتوں کی فرہنگ مردوں کے مقابلے میں ہمیشہ محدود رہتی ہے اسی محدود فرہنگ سے وہ اپنی طبع کی جولانی اور سوسن کی سی زبان درازی دکھاتی ہیں۔ اس کے برعکس مردانہ شان کلام یہ ہے کہ مفہوم کی صحیح ادائیگی کی خاطر ذہن ہر لحظ چست سے چست الفاظ کی تلاش میں رہتا ہے۔ اس طرح اس کی فرہنگ میں ہمیشہ اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ اُردو زبان ابتدا سے اسی مردانہ رجحان کی حامل رہی ہے اور اس لحاظ سے ہندوستان کی تمام زبانوں میں منفرد ہے۔

غرض کہ اُردو زبان کی صوتیات، اس کے ایک دیہاتی نام اور اس کے عام "مردانہ" رجحانات سے یہ بات ثابت ہے کہ یہ زبان دنیا کی مردانہ زبانوں کی صف میں جگہ پانے کے قابل ہے۔ یہاں ایک نکتہ کی وضاحت ضروری ہے۔ "مردانہ" اور "زنانہ" کی بحث سے بعض لوگوں کا خیال معاً ریختی کی طرف گیا ہوگا۔ لیکن اس وقت ہمارے پیش نظر کچھ لسانی مبحث تھے نہ کہ شعر و ادب اس میں شک نہیں کہ زبان اور ادب کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ اور زبان کے ڈول اور رکینڈے کا اس کے ادب پر بھی اثر پڑتا ہے۔ مثلاً یہ کہا جاتا ہے کہ فردوسی نے اپنے رزم نامہ کے لئے ایک غلط زبان یعنی فارسی کا انتخاب کیا۔ حالانکہ ہمارے خیال میں فارسی زبان کی شیرینی کو غلط طور پر اس کے زنانہ پن سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ فارسی اس قدر زنانہ ہے کہ جس قدر کہ سنسکرت زبان۔ اُردو انگریزی کی طرح، "ریختی" اور "ریختہ" دونوں کی متحمل ہو سکتی ہے۔ اس لئے کہ یہ رزم اور بزم دونوں کی پروردہ ہے لیکن اقبال کے مرد مومن کی طرح اس میں بھی جمال پر جلال کو فوقیت حاصل ہے۔ انگریزی کی طرح اس میں بھی ایک متین اور شائستہ مردانگی ملتی ہے جو اسے ایک طرف اکھڑ پنجابی سے اور دوسری طرف رسیلی بنگالی سے ممتاز کرتی ہے۔

———— ۰۔۰۔۰ ✻ ۰۔۰۔۰ ————

اُردو نئے ماحول میں

۱۔ مسئلہ

ابھی کل کی بات ہے کہ ہم میں سے کتنے ہندی کو ایک گنوارو بولی خیال کرتے تھے۔ اور آج اسی کے مسلط کر دئے جانے پر اُردو کے مستقبل سے کس قدر ہراساں نظر آرہے ہیں۔ اُردوئے مُعلّٰی کے بعض ہٹیلے پرستاروں نے زبان کے مسئلہ پر بے لاگ انداز میں سوچنے ہی نہیں دیا۔ نرکھ ہندی کے کچھ اٹل پریمی آج اُردو کے بارے میں بالکل سوچنا ہی نہیں چاہتے۔ دونوں طرف ضد اور ہٹ رہی ہے۔ یہ کون بتائے کس طرف بالک ہٹ ہے اور کس طرف راج ہٹ۔ تھوڑے سے بے لاگ ہو کر سوچئے تو معلوم ہوگا کہ نہ تو ہندی ہی گنوارو بولی تھی اور نہ اُردو کی سندری کوئی چھوئی مُوئی ہے۔ ہندی کے ارتقا کو تاریخی پس منظر میں دیکھئے تو اس کی جڑیں دور دور تک پھیلی نظر آئیں گی۔ ہندی زبان کے تسلسل کو "سنسکرتیت" کے اس رجحان میں ڈھونڈھنا چاہئے تھا جسے بدیسی فارسی مکمل طور پر کبھی بھی زیر نہ کر سکی۔ جس کی چھاپ یکساں طور پر ہندوستان کی اکثر بولیوں پر رہی ہے۔ اس کا ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ جب بھی ہندوستان

کی کسی بولی نے ترقی کرنا چاہی۔ اسے یہاں کی کلاسیکل زبان یعنی سنسکرت کا سہارا لینا پڑا ہے۔ بنگالی اس کی شاہد ہے۔ یہی حال مرہٹی۔ گجراتی اور اُڑیا کا ہے۔

((لیکن سندھ، پنجاب، اور یوپی کی بولیوں نے ایک دوسری کلاسی کل زبان یعنی فارسی کا ہاتھ پکڑا۔ دہلی اور دوآبہ گنگ وجمن ہی کی ایک بولی (کھڑی بولی) نے نیا جامہ پہن کر اُردو کا روپ اختیار کیا! یہی اس کے لئے فطری بھی تھا۔ جس طرح میں ایک لمحہ کے لئے یہ ماننے کو تیار نہیں ہوں کہ بنگال یا مہاراشٹر میں "سنسکرت" کی تحریک کسی فرقہ وارانہ جذبے کے تحت ہوئی ہے (بنگال میں تو مسلمانوں کی اکثریت تھی!) اسی طرح میں سندھی، پنجابی اور کھڑی بولی کے لئے فارسی کا سہارا ناگزیر سمجھتا ہوں (ہمارے ادبی معیاروں ہی تک فارسی کا اثر محدود نہیں۔ ہمارا لہجہ تک متعین کرنے میں اس سے مدد لی گئی ہے۔ اُردو کے مخالف بھی یہ دعویٰ نہیں کر سکتے کہ یہ زبان گھڑی، بنائی یا تھوپی گئی ہے۔ جس طرح اُردو کے حامی بھی اس سے انکار نہیں کر سکتے کہ یہ زبان قلی قطب شاہ سے ناسخ کے عہد تک سنسکرت اور فارسی کے درمیان جھولتی رہی ہے۔ اس کے نہ صرف نام بدلتے رہے ہیں۔ بلکہ صوتیات سے لے کر صرف و نحو تک میں تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں۔)

مجھے یہ کہنے میں ذرا باک نہیں کہ ہندوستان کی قومی زبان سنسکرت سے آنچل بچا کر نہیں رہ سکتی۔ لیکن الٹی گنگا بہانا بے کار ہے۔ تاریخ تمدن

کی کوئی کڑی نکال کر نہیں پھینکی جا سکتی۔ ہندوستانی زبان کا اُردو روپ ایک خاص تاریخی تسلسل کی ضمانت کرتا ہے۔ اُسے وقت کے تقاضے پر بدلا جا سکتا ہے، مٹایا نہیں جا سکتا۔ یاد رہے کہ ہمارے سماج کے سنگ و خشت جو آج نہیں تو کل تخت و تاج کے مالک ہوں گے کسی ایسی ترقی پسند لسانی تحریک کا ساتھ نہیں دیں گے جس میں 'سورج' کو 'سوریہ'، 'سنگھار' کو 'شرنگار'، 'سچ' کو 'ستیہ'، اور 'جمنا' کو 'یمنا' کہنے کا رجحان ہو۔ ذرا سور اور میرا بائی کے دوہوں میں 'جمنا' کے بجائے 'یمنا' رکھ کر پڑھئے تو پھر دیکھئے کہ سلیٔ ذوق آپ کی کیا درگت بناتا ہے۔

۲۔ حل

قومی اور بین الاقوامی تقاضوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے زبان کے پُر پیچ مسئلہ کے سلسلے میں حسب ذیل تجاویز پیش کی جاتی ہیں۔ شاید اسی طور پر ہندی اور اُردو دونوں کی 'قامت کی درازی' کا بھرم 'کھُلنے' سے رہ جائے!

ہندوستانی زبان کو چار حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:۔

(۱) زبان کا پہلا حصہ بنیادی ہندوستانی کہلائے گا۔ یہ ہندوستانی قومی زبان کا کام انجام دے گی۔ جنوبی ہند، بنگال اور مہاراشٹر وغیرہ کے باشندوں کی دقتوں کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اس امر کی ضرورت پڑے گی کہ اس کی گرامر سہل بنائی جائے۔ یعنی واحد و جمع، اور افعال و حالت کی پیچیدگیوں کو کسی حد تک صاف کر دیا جائے۔ حروف کے استعمال میں جو نزاکتیں اہل زبان

دکھاتے ہیں وہ بھی اس زبان کے لئے غیر ضروری ہیں تذکیر و تانیث کے جھگڑے کو مٹا کر ہم اس زبان کو بنگالیوں، مدراسیوں بلکہ بہاریوں اور پوربیوں تک کے لئے آسان کر دیں گے۔ شاید آپ کے علم میں ہو کہ ہندوستان کی بیشتر زبانیں مذکر و مؤنث کی کشاکش سے پاک ہیں۔ ان اصلاحات سے ہندوستانی کو کمزور کرنا مقصود نہیں۔ زبان کی سادگی اس کی توانائی ہوتی ہے۔ سادہ ہندوستانی آج بھی بمبئی، کلکتہ اور مدراس کے بازاروں میں سُنائی دیتی ہے۔ اس سادہ زبان میں فارسی عربی کے بے شمار الفاظ کے لئے گنجائش ہے۔

(۲) ہندوستانی کا دوسرا روپ یوپی، بہار، مشرقی پنجاب اور سی، پی کی گھریلو زباں میں مل جائے گا۔ مغربی یوپی اس کا جنم بھوم ہے۔ لیکن اس نے مشرقی یو، پی۔ بہار اور سی، پی کے علاقوں کو اس طرح مسخّر کر لیا ہے کہ یہ شمالی ہند کے ایک بڑے علاقے کی مادری زبان بن گئی ہے۔ مادری زبان کی حیثیت سے ہندوستانی کی قواعد میں وہ سادگی نہیں ملے گی۔ جس کا ذکر اوپر کیا گیا ہے۔ لیکن اس میں بھی لہجہ کے انداز کی گنجائش رہے گی۔ چنانچہ دہلی کی زبان میں اگر ایک چٹک ہو گی تو لکھنؤ کی زبان میں مٹک اور بہار کی ہندوستانی میں لٹک ہو گی۔ یہ بات میں نے قافیہ کی لہک میں نہیں کہی ہے۔ آپ بھی اس کے لسانی کنائے سے بخوبی واقف ہوں گے۔ اس علاقے کے ادیب اپنے اسٹائل میں وہ گنگا جمنی، بہار دکھائیں گے جو اس سرزمین کے تمدّن کا خاصہ رہا ہے۔ اس میں فارسی عربی کے "روڑوں" سے پرہیز کیا جائے گا۔ سنسکرت کے تت سم (خالص) الفاظ پر تدبھو (ترقی یافتہ)

لفظوں کو ترجیح دی جائے گی۔ اس کی قواعد فارسی زبان سے متاثر نہ ہو گی۔ لیکن سنسکرتیت" کی کوئی تحریک ان فارسی عربی الفاظ کو بے دخل نہ کر سکے گی جو موروثی بن چکے ہیں۔ اس زبان کی حدبندی اگر ایک طرف سنسکرت سے ہو گی تو دوسری طرف فارسی سے۔ اچھا ادیب دونوں سے رنگ اُڑائے گا۔ محبت کبھی جل ترنگ بجائے گی تو کبھی چنگ۔ خیالات کے اعتبار سے بھی اس زبان کی تکمیل دونوں کلچروں سے ہو گی۔ ہندوستانی زبان کا جلال و جمال ایک ملی جلی تہذیب کی یادگار ہے۔ جس میں بیک وقت عمل اور تیاگ، پریم اور گیان، اپنایت اور دان، خودی اور بے خودی کے عناصر مل جائیں گے۔ تمدن ہند کی ترجمانی صرف ہندوستانی ہی کر سکتی ہے۔

(۳) ہماری زبان کا تیسرا حصہ ان علوم کی اصطلاحات سے متعلق ہو گا جو ادب اور زندگی سے گہرا تعلق رکھتے ہیں مثلاً۔ تاریخ، سیاست، معاشیات، قانون وغیرہ اصطلاح سازی کا سب سے اچھا طریقہ تو یہ تھا کہ یہ بنیادی ہندوستانی سے بنائی جاتیں۔ لیکن دقت یہ ہے کہ ہندوستانی زبان، عربی، جرمن یا سنسکرت کی طرح تعمیری زبان نہیں۔ اس کا بھی کشکول انگریزی کی طرح مانگے تانگے ہی سے بھرتا ہے۔ خود اس سے بہت زیادہ اصطلاحات نہیں بنائی جا سکتیں۔ اس لئے ہمیں کسی نہ کسی کلاسیکل زبان کا سہارا لینا ہو گا یعنی ایک طرف سنسکرت۔ اور دوسری طرف عربی فارسی کا بعض جگہ سمجھوتہ بھی کرنا پڑے گا مثلاً قانون کی وہ اصطلاحیں جو دیہات تک میں رائج ہیں جوں کی توں رکھنا پڑیں گی۔ اسلامی علوم اور مذہب کی

تمام مروجہ اصطلاحات کو اپنانا پڑے گا۔ ہمیں سنسکرت کی ان اصطلاحوں کو
بھی جگہ دینی پڑے گی جو مشترکہ طور بنگالی، گجراتی، مرہٹی اور دیگر ہند آریائی زبانوں
میں رائج ہیں یا آسانی سے ہو سکتی ہیں۔ سنسکرت کوئی مصیبت نہیں۔ یہ کوئی
ہوّا نہیں۔ ہندوستانی کے لئے پیر تسمہ پا تو عربی فارسی بھی بن سکتی ہیں اور
ایک زمانے میں رہی بھی ہیں! بعض اوقات کام دوہری اصطلاحات سے بھی
نکالا جاسکتا ہے۔ علمی دنیا میں کئی زبانوں کی اصطلاحوں کا جاننا مفید بھی ہوتا ہے۔

(۴) ہندوستانی زبانوں کا چوتھا حصّہ سائنٹفک علوم کی ان اصطلاحات
سے متعلق ہے جو بین الاقوامی حیثیت اختیار کر چکی ہیں۔ اُن کے لئے نہ تو
سنسکرت کے خزانے کھنگالنے کی ضرورت ہے اور نہ عربی فارسی کے۔
حیدرآباد کے دارالترجمہ نے اس طرف کوئی نیک قدم نہیں اٹھایا تھا اور
نہ اس وقت بنارس کے پنڈت کوئی مفید کام کر رہے ہیں۔ دارالترجمہ کے
کارکن اپنی انتہائی کوشش کے باوجود، آپ کو تعجب ہوگا، یورپی سائنٹفک
علوم کا صرف ایک فی صدی حصّہ اُردو میں منتقل کر سکے ہیں۔ اس لئے ہمیں
ریاضی، کیمیا اور طبعیات وغیرہ کی بیشتر بین الاقوامی اصطلاحیں تلفظ کی
ضروری تبدیلیوں کے بعد قبول کر لینی چاہئیں۔

قومی زبان کے مسئلہ کا یہ حل فرقہ وارانہ، صوبائی اور بین الاقوامی
تمام تقاضوں کو نہایت خوبی سے پورا کرتا ہے۔

چند مفید کتابیں

ہمارا کتب خانہ عرصہ دراز سے علی گڑھ میں قائم ہے۔ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی اور جامعہ اُردو (ابتدائی، ادیب، ماہر و کامل) کی جملہ کتب، امدادی کتب، نصاب نامے (SYLLABUS) وغیرہ سب ہمارے یہاں ملتے ہیں۔ ہر کتابی ضرورت پر ہم کو یاد فرمائیں۔

مجموعہ نظم حالی۔ مع تنقید و تبصرہ و تشریحات و فوٹو وغیرہ ۹۴؍

مثنوی گلزار نسیم۔ مع تنقید و تبصرہ و تشریحات وغیرہ ۷۵؍

تحقیقی مطالعہ انیس از ظہیر احمد صدیقی ایم اے ۵۰؍

تحقیقی مطالعہ حالی " " ۵۰؍

اُردو زبان اور ادب از ڈاکٹر مسعود حسین (تیسرا اڈیشن) ۶؍ ۹۴

اُردو زبان کی تاریخ کا خاکہ (اُردو زبان کی تاریخ کا خلاصہ) از ڈاکٹر مسعود حسین ۶۲

روپ بنگال रूप बंगाल ہندی رسم الخط میں ہندو مسلم اور یورپین کلچر کے سنگم گیت از ڈاکٹر مسعود حسین ۲۵؍

مولوی نذیر احمد کی کہانی، کچھ میری کچھ اُنکی زبانی } از مرزا فرحت اللہ بیگ مع تنقید، تبصرہ، عکسی خطوط سوانح، فوٹو و مقدمہ از ڈاکٹر عبدالحق ۵۰؍

شعاعِ ادب چند ممتاز و منتخب نثر نگاروں پر تنقیدی تبصرہ و حالاتِ زندگی (ادیب، ماہر پہلے پرچہ کے لئے) ۶؍ ۳

تنقیدی سرمایہ یہ تنقید مفید ہے از پرنسپل عبدالشکور ایم اے ۵۰ روپے

گلدستہ مضامین، انشا پردازی } اصول مضمون نگاری، مضامین، مکتوبات و ضرب الامثال مع مطالب وغیرہ از ایم۔ اے۔ سلام وغیرہ ۵۰ روپے

خضر راہ مع تنقید و تبصرہ، و تشریحات، معانی و سوالات وغیرہ ۷۵

احسن الانتخاب انتخاب غزلیات میر و غالب، و قطعات و رباعیات حالی مع تشریح و قواعد عروض وغیرہ از احسن مارہروی مرحوم ۵۰

انتخاب مضامین سرسید مع تنقید و تبصرہ، و حالات و سیرت و تشریحات و فوٹو وغیرہ ۵۰

دہلی کا یادگار شاہی مشاعرہ۔ بعہد بہادر شاہ ظفر مع مقدمہ اساتذہ کی اصلاحیں ادبی لطائف و ظرائف و فوٹو وغیرہ از مرزا فرحت اللہ بیگ ۳۷

لکھنؤ کی آخری شمع لکھنؤ کا آخری مشاعرہ بعہد واجد علی شاہ اختر ۱۸۵۱ء ۵۰

بزم آخر آگرہ ۱۸۳۰ء و ۱۸۶۲ء کی ادبی صحبت جس میں غالب دہلوی بھی شریک تھے ۷۵

نقوش ادب مرتبہ شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی ۷۵

شرح نقوش ادب ۷۵

ابتدائی اردو نصاب مرتبہ شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی ۵۰

عربی کا نیا آسان قاعدہ قرآن پاک کی تعلیم کو آسان کرنے والا قرآنی قاعدہ ۲۵

ہندی کا نیا آسان قاعدہ اردو کے ذریعہ از خود سکھانے والی کتاب از ڈاکٹر مسعود حسین ۲۵

اردو کا نیا آسان قاعدہ حصہ اول ۲۵ نئے پیسے حصہ دوم ۲۵ نئے پیسے

آسان اردو حصہ اول و حصہ دوم فی حصہ ۳۷

بچوں کی نئی نظمیں حصہ اول ۵۰ نئے پیسے حصہ دوم ۵۰ نئے پیسے (بچوں کیلئے آسان و دلچسپ نظموں کا باتصویر مجموعہ)

اردو پہاڑہ ۶ نئے پیسے

محاورات (IDOMS & PHRASES ETC.) اردو و انگریزی میں و دیگر بہت مفید چیزیں وغیرہ ۵۰

علم خانہ داری انتظامات خانہ داری اور امور خانہ داری کے مختلف شعبہ کے تمام DOMESTIC SCIENCE ضروری مضامین کی تعلیم۔ مع کھانے پکانے کے طریقے لباس سینا پرونا خیاطی دلانڈری و نمونے جات وغیرہ ۱۹۵۹ء کا اڈیشن ۵۰

بچوں کی تربیت دماغی، جسمانی، اخلاقی، نشو و نما، پرورش، کی تربیت نگہداشت۔ تعلیمی کھیل وغیرہ ۱۹۵۸ء کا نیا اڈیشن CHILD CARE AND TRAINING ۶/۵۰

زنانہ دستکاری جس میں لباس، قطع، خیاطی، کردشیا کاری، جالی، کراس اسٹیچ وغیرہ کے تراکیب و ہدایات و دل آویز نمونے جات وغیرہ NEEDLE WORK ETC. ۹۴/-

رہبر تندرستی جسمیں HYGINE, PHYSILOGY, ANOTOMY, HOME NURSING, FIRST AID, BADAGES, DOMESTIC DISEASES ETC. EDITION 1959 HYGINE ۶/۹۴

تعلیمی نفسیات کے نئے زاویئے EDUCATIONAL PSYCHOLOGY ۹۴/-

جدید تعلیمی مسائل (EDUCATION PROBLEMS) جس میں اصول تعلیم، نفسیات تعلیم جدید طریق تعلیم، تدوین نصاب اور ملک کے موجودہ تعلیمی مسائل وغیرہ از ڈاکٹر ضیاء الدین۔ پی۔ ایچ ڈی ۹۴/-

مبادی سیاسیات ELEMENTS OF POLITICAL SCIENCE برائے انٹرمیڈیٹ، پری یونیورسٹی و ہائر سیکنڈری اسکول وغیرہ ۱۹۵۹ء کا نیا اڈیشن ۵۰/-

اصولِ تمدن (PRINCIPLES OF CIVICS 1959) برائے انٹرمیڈیٹ پری یونیورسٹی وغیرہ ۵۰/-

مبادیات علم مدنیت ELEMENTS OF CIVICS برائے ہائی اسکول ۱۹۵۸ء کا اڈیشن ۹۴/-

جمہوریہ ہند کا دستور اساسی INDIAN CONSTITUTION 1958 چوتھا اڈیشن ترمیم شدہ جسمیں پنجسالہ منصوبہ ہندوستان کے بعض سماجی و معاشی مسلے وغیرہ ہیں ۶/۹۴

امتحانی جمہوریہ مختصر و سہل، بہ شکل سوالات و جوابات از ابراہیم ایم۔اے۔بی ایڈ ۷۵ع

امتحانی سوکس مختصر سہل، بہ شکل سوالات و جوابات از ابراہیم ایم۔اے۔بی ایڈ ۵۰ع

تاریخ و تہذیب عالم WORLD HISTORY & CIVILIZATION اُردو میں بہ شکل سوالات و جوابات ۹۴ للعہ

انگریزی میں WORLD HISTORY & CIVILIZATION بہ شکل سوالات و جوابات ۹۴ ع

اسلامی تاریخ بہ شکل سوالات و جوابات ۹۴ ع

اصولِ معاشیات حصہ اول و حصہ دوم PRINCIPLES OF ECONOMICS PARTS I & II از محمد محسن ایم۔اے۔ایم کام (بالا دونوں حصے انٹرمیڈیٹ و پری یونیورسٹی وغیرہ کیلئے ہیں قیمت فی حصہ ۲۵ ے

گلہائے بہار انتخاب شعر فارسی جدید از ڈاکٹر غلام سرور ۵۰ع

سخن نو حصہ اول انتخاب نثر و نظم فارسی جدید شعبۂ فارسی علی گڑھ مسلم یونیورسٹی ۲۵ع

سخن نو حصہ دوم ״ ״ ״ ״ ۵۰ع

سخن نو حصہ سوم ״ ״ ״ ״ ۷۵ع

نصاب فارسی برائے ہائی اسکول از ڈاکٹر غلام سرور پی۔ایچ ڈی ۵۰ع

شرح نصاب فارسی ہائی اسکول ۷۵ع۔ برائے انٹرمیڈیٹ ۷۵ع

شرح سخن نو حصہ اول ۵۰ع

شرح شعری ۹۴ ے

انتخاب غزلیات فیضی مع تنقید و تبصرہ و حالات زندگی وغیرہ از ڈاکٹر قاضی پی ایچ ڈی ۹۴ع

انشائے فارسی جدید حصہ اول و حصہ دوم (اُردو میں) فارسی انشاپردازی و مراسلہ نگاری وغیرہ فی حصہ ۲۵ع

کتاب الحقوق و کتاب الصدق ترجمہ دو باب کتاب احیا علوم الدین امام غزالی رحمۃ اللہ علیہ ۷۵

العقیدۃ الحسنہ اُردو ترجمہ رسالہ حضرت شاہ ولی اللہ محدث دہلوی ۶۲

ایجوکیشنل بک ہاؤس

سول لائن۔ حامد علی بلڈنگ (دیو رٹی لیڈ)
علی گڑھ نمبر ۲